Gonzalo Celorio

Ensayo de Contraconquista

TUSQUETS EDITORES

1.ª edición: noviembre 2001

© Gonzalo Celorio, 2001

© Por la imagen de la portada: *Donación Botero*, Banco de la República, Bogotá, Colombia.
Diseño de la colección: Clotet-Tusquets
© Derechos reservados para
Tusquets Editores México, S.A. de C.V.
Edgar Allan Poe 91
Polanco, 11560 México, D.F.
Tel. 5281 5040 Fax 5281 5592
Fotocomposición: Quinta del Agua Ediciones S.A. de C.V.
Aniceto Ortega 822
Del Valle, 03100 México, D.F.
Tel. 5575 5171 Fax 5575 5846
Impresión: Acabados Editoriales S.A. de C.V.
San Fernando 484-B
Tlalpan Centro, 1400, México, D.F.
Tel. 5033 85 85 5033 86 86
ISBN: 970-699-040-2
Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

P Nota
Narrativa cubana de adentro y de afuera
17 *Lichi* y las tías
31 Alejo Carpentier
31 La Habana. El amor a la ciudad
37 Los anteojos de Alejo Carpentier
45 Yo conocí a Alejo Carpentier
57 Guillermo Cabrera Infante. Y la carne se hizo verbo
63 La triple insularidad

Del barroco al neobarroco
75 El barroco en el Nuevo Mundo, arte de contraconquista
89 El barroco y la Ilustración en la Nueva España
97 La narrativa neobarroca hispanoamericana

Poligrafía hispanoamericana
109 Periferia de Alfonso Reyes
116 A cien años del nacimiento de Jorge Luis Borges

123 Julio Cortázar
123 Pudo más el cronopio que la fama
131 El mismo desprecio por casi las mismas cosas
139 Prefiguraciones
144 Monólogo con Evohé
155 Coda
157 Aproximación a la literatura fantástica
166 Dos obras de Carlos Fuentes
166 El naranjo
178 Instinto de Inez

Tres poetas mexicanos
187 Ramón López Velarde.
La combustión de los huesos
217 Resonancias surrealistas en la poesía de Xavier Villaurrutia
247 Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia.
Dos estaciones del tren que es mi casa
261 Despedida

El alumno
265 Luis Rius. Corazón desarraigado
279 Sergio Fernández.
Una amistad peligrosa
287 Rubén Bonifaz Nuño.
La salvación por la poesía
292 Edmundo O'Gorman.
Polvo enamorado

A Eduardo Casar

Nota

Para darles techo, reúno en este volumen diversos artículos, inéditos unos, recogidos otros en ediciones más o menos desventuradas; todos expuestos de algún modo a la intemperie. Fueron escritos durante los últimos años del siglo XX, entre 1980 y 2000, salvo alguno, metido de contrabando en esta cronología, que data del año 2001. Los ya publicados proceden de varios libros misceláneos: *Para la asistencia pública, Los subrayados son míos, La épica sordina, El alumno*. El nombre que los ampara, *Ensayo de contraconquista*, evoca a Lezama Lima y se aplica particularmente a la serie de textos que da cuenta del tránsito del barroco español, como arte de Contrarreforma, al barroco americano –y sus derivaciones neobarrocas–, como arte de contraconquista. Puede hacerse extensivo, empero, a las otras manifestaciones literarias hispanoamericanas que abordo en el libro, todas ellas marcadas por el impulso de devolver con creces al Arte de la Ciudad, diría Lezama, lo recibido originalmente como imposición o como dádiva: la confrontación transatlántica de las novelas de Alejo Carpentier y Car-

los Fuentes y de los ensayos de Edmundo O'Gorman; la narrativa cubana de adentro y la de afuera, cada una de las cuales ha pugnado, a su modo, por su soberanía; la obra de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, nacional en la medida de su universalidad; la poética de Julio Cortázar, transgresiva aun contra los códigos de transgresión que ella misma genera; la mórbida relación entre la provincia y la urbe en la poesía de Ramón López Velarde o las contrapuestas maneras de ser mexicana que adoptan la de Xavier Villaurrutia ante las vanguardias europeas o la de Carlos Pellicer ante la propia tradición; la dramática alternancia entre la academia y la creación literaria en que se debaten mis maestros Sergio Fernández, Luis Rius, Rubén Bonifaz Nuño –y yo mismo. De mi libro *Los subrayados son míos* retomo, además de algunos textos, el espíritu que subyace en su título y que anima a varios de los capítulos que integran este volumen: una manera personal, afectiva, íntima de acercarme a la literatura. Sin desdeñar los trabajos académicos de análisis literario, de cuyo régimen participo, he tratado desde hace años de reivindicar el placer de la lectura y de reconocer esa crítica impresionista, recreativa, a veces colindante con la ficción, de la que abjuraron las metodologías presuntamente científicas de finales del siglo pasado, que se estudiaron más a sí mismas que a su objeto de estudio y que, como preconizaba Gaston Bachelard, acabaron por explicar la flor por el fertilizante. Tal actitud acaso pueda sumarse, tautológicamente, a la intención de contraconquista que rige este libro.

Narrativa cubana de adentro y de afuera

Lichi y las tías

Virginia Milián, mi abuela materna, nació en la ciudad de La Habana a finales del siglo XIX, cuando Cuba era todavía una provincia del viejo imperio español, que estaba a punto de desmoronarse ante la inminencia del nuevo imperio norteamericano. Aunque provinciana, era española por partida de nacimiento, pero cubana, cubanísima, por la brillantez de su mirada, la anchura de sus caderas y la insurgencia de su temperamento, apenas contenido por Santa Bárbara y Changó.

Virginia Blasco, mi madre, no nació en Cuba sino en Santa Cruz de la Palma, digamos que en el camino entre España y Cuba o entre Cuba y España, según se vaya o se venga. Nació en Islas Canarias por casualidad durante un viaje que hicieron mis abuelos a Europa y que duró, como duraban entonces los viajes transatlánticos, varios años. Pero en Cuba transcurrió su infancia y su primera juventud. Ahí fue

tocada por la gracia del acento habanero, que no perdió hasta su muerte, más de medio siglo después de haber dejado el resplandeciente cielo de Cuba. Ahí conoció a mi padre una calurosa tarde de abril, a la salida del cine Tosca, que estaba al lado de su casa, en la Calzada de Jesús del Monte. Ahí se casó con él, que a la sazón desempeñaba un cargo subalterno en el consulado de México, y ahí nacieron mis tres hermanos mayores. Mi madre era cubana, pues, y de tal manera lo era que de los ochenta kilos que yo peso, cuarenta por lo menos son cubanos.

Cada vez que voy a Cuba, irremediablemente pienso que yo mismo hubiera podido nacer ahí, como mis hermanos mayores, si un accidente sexenal, totalmente fortuito, no hubiera hecho que mi padre regresara a México definitivamente. Quizá por eso me reconozco en los ojos de los cubanos, en sus ademanes, en sus gestos, en sus palabras y hasta en el acento porque al primer mojito se me atragantan las eses y se me licuan las erres en la boca. Así de fuerte y duradera es la lengua materna.

Mi madre tuvo dos hermanas: Rosita, la mayor, y Ana María, la menor.

Rosita era dueña de una belleza sobrenatural y estuvo dotada de una fina sensibilidad que se desbordaba por el piano en lejanas tardes de mecedoras, abanicos y pretendientes atildados y obsequiosos. Casi niña, se casó con un catalán emprendedor, valga la redundancia, que a fuerza de trabajo prosperó en el negocio de las pieles y la industria del calzado. Tu-

vieron cuatro hijos, dos varones y dos hembras, como dicen allá, y tras algunas estancias en diversos edificios de La Habana vieja, acabaron por instalarse holgadamente en un lujoso departamento de la Avenida de Los Presidentes, muy cerca del Malecón.

Ana María, la menor, era inteligente y obcecada a un tiempo y tenía más dotes para la costura que para el arte. Se casó con un nuevo rico que era capaz de romper a patadas un tibor chino por el puro gusto de romperlo. Para su fortuna, enviudó al cabo de unos cuantos años y para su desgracia, así de obcecada era, se casó con el hermano de su difunto marido, que al parecer era igualmente patán que el anterior y tan rico como él. Vivían en una casa de estilo *art déco* en la Calle C, entre Línea y Calzada, y no tenían otra ocupación que administrar los bienes inmobiliarios que poseían en el Vedado.

Así transcurría, plácida, tranquila, desahogada, la vida de mis tías Rosita y Ana María cuando triunfó la Revolución.

No puedo contar en estas páginas la zozobra, el temor, el miedo, la incertidumbre que sufrieron mis tías ante semejante acontecimiento, tan inesperado para ellas. Me limito a apuntar apenas el desenlace de sus vidas, desgarradoramente disyuntivas, después del cisma del 59.

Durante los primeros años de la década de los sesenta, los hijos de mi tía Rosita salieron de Cuba. «Yo no trabajé toda mi vida –decía el catalán– para criar comunistas.» El mayor se fue a Chicago, donde

conoció la insoportable desolación del invierno, porque, como dice un amigo mío, Dios está en el cielo, en la tierra y en todo lugar menos en Chicago en invierno. Mis primas y sus hijos, divorcios de por medio, se fueron a Miami, y el más joven, mi primo Juan, flamante ingeniero que había participado en el Directorio Estudiantil Universitario contra la tiranía de Fulgencio Batista, vino a México para encontrarse con la muerte, junto con mi hermana Tere, en un accidente automovilístico en el año 63. Mis tíos no obtuvieron el permiso para asistir al funeral y a partir de entonces sintieron que sus corazones claudicaban. Se quedaron solos en La Habana, en el otrora elegante departamento de la Avenida de Los Presidentes que paulatinamente se fue convirtiendo en una vecindad, en un solar, dirían allá, alimentados sólo por la esperanza de reunirse con su familia en el exilio. Después de muchas lágrimas de ella y muchas jornadas de trabajo voluntario de él, por fin pudieron abandonar la patria, tardíamente, ya viejos, en el año 77. El encuentro con los hijos fue un fracaso. El pragmatismo de la *american way of life* ciertamente los acogió, pero no les devolvió la unidad familiar más que de un modo mezquino e intermitente. Se convirtieron en un estorbo. Las hijas, que trabajaban en lugares distantes para la manutención de sus propios hijos, no pudieron asumirlos cabalmente. El hijo que vivía en Chicago al parecer se suicidó durante un invierno particularmente crudo. El tío catalán, que era un roble, se vino abajo estrepitosamente. Y la tía Rosita se quedó sola.

Me dicen que la muerte de sus hijos varones, la viudez y el exilio no le han marchitado esa belleza sobrenatural, que sigue teniendo fugaces destellos en la penumbra de un asilo de ancianos de Miami.

La tía Ana María, por su parte, enviudó por segunda vez justo en el año 59.

–¡Qué bueno que tu tío Victorio se murió cuando triunfó la Revolución! –me dijo alguna vez–. Él no hubiera entendido nunca este proceso.

–¿Por qué dices eso, tía?

–Figúrate tú cómo lo iba a entender, si cuando había dos bizcochos, él quería los dos para él.

Las casas del Vedado de cuyas rentas vivían fueron expropiadas por el Estado o, mejor dicho, asignadas en propiedad a sus inquilinos, a cambio de una pensión vitalicia para la tía, que se quedó en su casa *art déco* de la Calle C, donde la visité varias veces, a ella y a Hilda, porque con el proceso de la Revolución, ése que no hubiera entendido nunca el tío Victorio, Hilda, la sirvienta que trabajaba para ellos desde hacía muchos años, se había convertido en la compañera de la tía Ana María. Más que en la compañera, en la hermana; de modo que la Revolución me regaló una nueva tía, a quien traté y quise como tal. Todas las cartas que la tía Ana María me enviaba, generalmente acompañadas de recortes del *Granma* absolutamente ajenos a mis intereses y que iban de la fabricación de polímeros a las campañas de alfabetización en el Escambray, estaban firmadas por Ana María e Hilda, e igualmente yo las respondía, en un

plural revolucionario. Tengo, vamos a ver, tengo la tía que tenía que tener. Y cuando iba a La Habana por supuesto que también llevaba regalos para Hilda. Regalos es un decir: implementos de primera necesidad, comida, refacciones, aunque en mis maletas retacadas, siempre cabía un lujito por ahí: un frasco de Nescafé o una lata de ate de guayaba o de mangos en almíbar. Por indicaciones solidarias de mi madre, empacaba en México hules para la puerta del refrigerador, focos de sesenta watts, frascos de conservas, chocolates, que a la hora de desempacar allá se transformaban, por los milagros del idioma, en gomas para la nevera, bombillos, pomos y bombones.

Como si se tratara de una conversión religiosa, la tía Ana María se había vuelto francamente revolucionaria. Había abandonado sus prácticas piadosas y sólo confiaba en una imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre que tenía en la cabecera de su cama junto con el retrato místico del *Che*, leía el *Granma* de pe a pa, tildaba de cobardones a mis primos que se fueron a Estados Unidos cuando aquí se necesitan tantos ingenieros y tantas maestras, seguía con atención de estratega la guerra de Angola, participaba con vehemencia en las actividades organizadas por el Comité de Defensa de la Revolución de su cuadra, enseñaba a bordar a las niñas que al salir de la escuela pasaban por el portal de su casa y le decían *abuela*, y hasta acudía, a sus setenta y tantos años de edad, a los simulacros de invasión que se organizaban periódicamente en la ciudad. «Todo eso lo hace por miedo», decía mi madre, y yo me ponía bravo cuando lo decía. Quizá lo único con lo que no pudo bien a bien la tía Ana María, que tenía en los ojos el verde azul del Caribe, con todo y peces y mareas, fue con la concomitancia indiscriminada de las razas. Dejó de decirles *negros* a los negros y permutó nombre semejante por el eufemístico *gente de color*, pero cuando viene el cartero yo no le puedo decir óyeme gente de color ven acá, sino que le tengo que decir óyeme mi negro tómate un buchito de café.

En casa estábamos tranquilos. La hermandad de Hilda garantizaba que la tía Ana María no estuviera sola y desprotegida en su vejez, e Hilda, que era infinitamente más joven que Ana María, se quedaría con esa magnífica casa del Vedado cuando la tía muriera. Quisimos imponerle un destino al destino y el destino nos dio un puñetazo. Una mañana de 1986, Hilda amaneció muerta. Un infarto. Sus familiares más cercanos de inmediato se apoderaron de la casa, según esto para cuidar a la tía, y la tía, rodeada de tantos compañeros, se murió de soledad unas semanas después. He visitado su casa en viajes posteriores. Los familiares de Hilda me han recibido con amabilidad y con recelo. La casa está bien cuidada, tengo que decirlo. Ahí está el retrato al óleo de mi abuela, la vajilla de porcelana de la tía, los muebles aristocráticos de los viejos tiempos, pero ahora viven ahí dieciocho personas. Es la casa tomada.

Viajo a La Habana con mucha frecuencia. Con tanta, que mi entrañable amigo Norberto Codina,

director de *La Gaceta de Cuba*, dice que voy para recoger su publicación bimestral personalmente porque el correo está de lo más mal. Y cada vez que estoy allá, después del gusto eufórico de ver a los amigos, que a pesar de sus carencias se desbordan en una generosidad que llega al sacrificio, de visitar el santuario de la calle Trocadero 162 donde platico con Lezama a través de una médium maravillosa llamada Bethania, que es el ángel mismo de la jiribilla, de tomarme un mojito en el Hotel Inglaterra, donde mis padres pasaron su luna de miel, se apodera de mí, indefectiblemente, una nostalgia espesa, que va creciendo día a día, alimentada seguramente por la decrepitud de la ciudad misma: los venerables edificios de La Habana vieja, derrengados, corroídos por el salitre; las señoriales casas del Vedado, como la de Dulce María Loynaz, corrompidas por la incuria obligada o por la promiscuidad, y hasta las soberbias mansiones de la 5ª Avenida en Mirmar, abandonadas o, en el mejor de los casos, convertidas en restaurantes, embajadas u oficinas de organismos internacionales. Pero el deterioro de La Habana, que tiene tantas causas extrínsecas, no es la razón de mi nostalgia, sino sólo el escenario propiciatorio para que ésta surja. Mi nostalgia proviene de la extinción de mi familia. Y me toca los huesos. Recorro la Calzada de Jesús del Monte en busca de la casa de mis abuelos y de mis padres y me siento Rodrigo Caro ante las ruinas de Itálica, estos Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora, campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo Itá-

lica famosa...; rastreo en el Cementerio Colón la cripta de mis ancestros, guiado por una fotografía que llegó a mis manos, y no encuentro más que tumbas desangeladas por el comercio oficial del arte escultórico; paso por el edificio de Avenida de Los Presidentes, donde vivió la tía Rosita, y no tengo por quién preguntar; trepo la majestuosa escalinata de la Universidad de La Habana, y el *alma mater*, esa portentosa mulata de facciones blancas vestida de túnica griega, no recuerda a mi primo Juan, el del Directorio Estudiantil Universitario, muerto trágicamente en México, junto con mi hermana Tere, un 17 de septiembre de 1963. No tengo ya ningún familiar en Cuba. ¿Qué hacer entonces con los cuarenta kilos cubanos de mi peso completo?

Tanto cuento para decir que el libro de Eliseo Alberto me parte la madre. *Informe contra mí mismo* es un recuento doloroso de la disgregación, donde puede inscribirse, como tantas otras, la historia disyuntiva de las dos hermanas de mi madre, dos alas que volaron por rumbos encontrados y despedazaron el cuerpo de mi historia familiar. Pero la disgregación no es sólo cosa del pasado inmediato de mi familia. Es, también, cosa de mi historia personal, como partícipe que fui de una generación que encontró en la Revolución Cubana su propia definición y que acabó, no sin respeto, no sin reconocimiento, no sin amor, por desilusionarse de ella, si por ilusión se

entiende el ánimo de compartir el futuro. Me temo que ahora sólo compartamos el pasado.

La Revolución Cubana es un poco anterior a mi juventud universitaria pero mi generación la adoptó como paradigma de su rebeldía y la suscribió con entusiasmo febril. No podría entenderse, sin tal antecedente, la fruición del Movimiento estudiantil de 1968. Y es que la Revolución Cubana había roto con todos los valores burgueses que la juventud universitaria de entonces se había propuesto romper. Era una revolución ejemplar, juvenil, veraz, justa –la admirable lucha de David contra Goliat–, tocada, además, por la gracia del humor, de la simpatía, de la modernidad. El vivo retrato del *Che*, pues.

Después de la masacre del 2 de octubre y a causa de ella, nuestra rebeldía se resolvió en el individualismo solipsista, la tolerancia acrítica, la contracultura esclerosada. Y a partir de ahí, se fue separando del rigor del sistema cubano, que exigía, con la justificación de enfrentar sin fisuras al enemigo, la entrega absoluta e incuestionable de todos sus miembros a la causa común. *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto, redactado desde la intimidad de su experiencia personal, da testimonio del fenómeno de institucionalización de la Revolución Cubana, por el cual la rebeldía dejó de ser necesaria y se convirtió en sedición. Con todos los matices del caso, *Lichi* señala las secuelas contradictorias del proceso: la expresión juvenil heterodoxa fue identificada con la disidencia, el humor se hundió en la solemnidad de las consig-

nas, la juventud rebelde envejeció sin renovarse y la modernidad acabó por estancarse en el pasado.

Entre la dignidad heroica de mantener su oposición al imperialismo norteamericano y el sacrificio numantino que tal hazaña supone; entre el compañerismo insular y la soledad internacional; entre el pasado promisorio y el futuro amenazante, Cuba ha vivido y vive en el filo de la navaja.

No soy historiador ni analista político y aunque tenga a Cuba metida en el corazón no he vivido en carne propia los avatares de la Revolución Cubana. No me es fácil, por tanto, hacer un juicio de valor sobre Cuba, como los que suelen hacerse de manera sumaria desde la comodidad apoltronada del escritorio. Pero sí puedo compartir, con la honestidad provocada por el *Informe* de *Lichi*, las contradicciones que padecí.

Durante varios años me sucedió que cuando alguien criticaba a Cuba, de inmediato salía en su defensa rabiosamente; y cuando alguien la defendía rabiosamente con mis mismos argumentos de defensa, la criticaba con los mismos argumentos que habían utilizado mis adversarios en el primer caso.

No hay libertad migratoria. / Se requiere de la unidad nacional para contender contra el enemigo.

Hay un solo partido. / El bipartidismo divide al país.

No hay democracia. / Qué mayor democracia puede haber que la alcanzada por un pueblo que se levantó en armas.

No hay libertad individual. / La libertad individual es el sacrificio necesario de la libertad colectiva.

No hay comida. / No hay analfabetas.

No hay gasolina. / Hay educación para todos, salud para todos.

Las *jineteras* del Malecón y de la 5ª Avenida. / El deporte, gloria de la juventud cubana.

El bloqueo es el argumento de Castro para permanecer en el poder y satanizar al enemigo. / El bloqueo es un crimen de lesa humanidad.

Los balseros son la muestra palmaria de la falta de libertad. / Los balseros son unos apátridas.

Estados Unidos es el país de las libertades civiles / Estados Unidos es el verdugo de América Latina y hoy por hoy del mundo entero.

Miami. / Cuba.

Castro. / Fidel.

Los gusanos. / Los compañeros.

Mi tía Rosita en un asilo de ancianos de Miami. / Mi tía Ana María, muerta bajo el cielo de Cuba, entregada a la Revolución.

Más próximo a la novela que al ensayo porque no pretende demostrar nada pero sí mostrarlo todo, *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto no resuelve estas contradicciones; sólo las plantea, y en el mismo planteamiento estriba, si no la solución del conflicto, sí la condición necesaria para resolverlo.

Es un libro catártico, pero no es un libro detractor. Confiesa todo lo que se ha guardado en el alma durante décadas pero practica el ejercicio de la crítica con el rigor de quien conoce Cuba desde adentro, con la autoridad moral de quien militó en su causa y con la honestidad de quien prefiere la palabra al silencio, aunque la palabra hiera y comprometa. Es un libro conciliatorio.

Es un libro conciliatorio, pero no es un libro inocuo. Enfrenta con decisión las posturas extremas que obnubilan la objetividad y la razón para desgarramiento de la patria, y se ubica en el vértice de un triángulo inaugural, igualmente extremo y equidistante de los otros dos, y acaso más valeroso y comprometido, en aras de la reintegración de la comunidad cubana. Es un libro utópico.

Es un libro utópico pero no es un libro inútil. Quisiera quedar bien con Dios y con el Diablo, pero sabe desde el principio que va a quedar mal con Dios y con el Diablo. Y lo peor de todo es que también quedará mal consigo mismo, dividido en su conciencia, tanto o más que la patria, aunque liberado de su carga por el milagro de la literatura. Todos saldrán perdiendo, pero ésa es, hoy en día, la única manera de ganar.

Al final de su libro, *Lichi* presenta una extensa lista de los artistas e intelectuales cubanos que se encuentran en el exilio, en Miami o en Nueva York, en México o en Colombia, en Europa del Este o del Oeste. Por mi parte, quiero dedicar esta última página a

los escritores que viven en Cuba. A quienes, de no ser por la Revolución, serían analfabetas. A quienes todos los días, para ir a trabajar, viajan en bicicleta con su mujer en la parrilla desde Cojímar o Mantilla hasta el Vedado. A quienes *resuelven* –verbo del ingenio, de la habilidad, del sacrificio, del compañerismo– una bienvenida que dura lo que dura la visita. A quienes, a falta de papel, memorizan sus novelas y las recitan a la menor provocación. A quienes se pasan de mano en mano los libros y los manuscritos, como éste de *Lichi,* del que por ellos supe antes de que se publicara. A quienes siguen creyendo, empecinadamente y hasta sus últimas consecuencias, en valores absolutos: en la catarsis de la sociedad entera, en la conciliación del género humano, en la utopía de la Edad de Oro.

[1997]

Alejo Carpentier

La Habana. El amor a la ciudad

Contrariamente a lo que se pudiera sospechar, las novelas de Alejo Carpentier no se sitúan en Cuba, salvo la fallida *¡Ecue-yamba-o!*, que habría de ser desconocida por su propio autor, y algunos pasajes de *La consagración de la primavera*, acaso la obra más objetada de su producción narrativa por su deliberada intención ideológica. Efectivamente, *El reino de este mundo* transcurre en Haití; *Los pasos perdidos* se desarrolla en algún lugar del primer mundo, en alguna capital latinoamericana y, sobre todo, en las selvas del alto Orinoco; *El siglo de las luces* se ubica en la isla caribeña de Guadalupe y por supuesto en la Ciudad Luz; *El recurso del método*, como todas las novelas que configuran la novelística del dictador, desde *Tirano Banderas* de Valle-Inclán hasta *Yo el supremo* de Roa Bastos, pasando por *El señor presi-*

dente de Asturias, *Maten al león* de Ibargüengoitia y *El otoño del patriarca* de García Márquez, no se remite a ningún lugar específico, si bien éste podría ser cualquier país de América Latina y todos ellos a la vez; *Concierto barroco* empieza en la Nueva España, pasa sin detenerse demasiado por La Habana y transcurre en Venecia, y *El arpa y la sombra* se lleva a cabo en el Vaticano, en España y en el mar. Más que escenario de sus novelas, Cuba, y particularmente La Habana, es un objeto de reflexión ensayística de Alejo Carpentier.

Por ello resulta interesante el libro *Amor a la ciudad*,* que recoge catorce textos, la mayoría de ellos artículos periodísticos, dedicados por el escritor cubano a la ciudad de La Habana y escritos a lo largo de casi cincuenta años, desde 1925 hasta 1973.

Destaca, entre ellos, «La ciudad de las columnas», que, ilustrado con fotografías de Paolo Gasparini, había sido publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1964 en el libro *Tientos y diferencias* junto con otros textos de gran importancia para el conocimiento de ciertas peculiaridades de la cultura y de la literatura latinoamericanas. Este texto, que por fortuna cuenta con magníficas ediciones en Cuba y en España, además de ser, sin duda, el de mayor valía literaria, es, quizá, el que mejor exprese la vocación de arquitecto que subyace en toda la obra de Alejo Carpentier. Con las mejores prendas de su estilo –la erudición, la prosa exuberante, las imágenes rotundas–, Carpentier nos guía por la ciudad habanera y nos revela las razones profundas de su caprichosa arquitectura: la retícula a propósito mal trazada para esconderse del sol inclemente; los medios puntos de cristales de colores que, como anteojos oscuros, filtran la deslumbrante luminosidad del exterior en los aposentos habaneros; la sucesión de las más variadas columnas, que permiten recorrer cuadras y cuadras siempre bajo los portales, donde se hace la vida de la ciudad, sin mojarse de las lluvias tropicales.

Los otros textos, escritos con la rapidez que el periodismo exige y uno de ellos transcripción literal de una conversación televisiva (que lamentablemente el editor no señala como tal y por lo tanto el lector no avisado puede sorprenderse de una articulación poco cuidadosa como de suyo es la lengua oral), son miradas rápidas que se depositan sobre una ciudad a cual más interesante por su ubicación geográfica, que la hace portal del continente americano, según queda de manifiesto en la llave heráldica que ostenta el escudo de la República, y por la fecunda convivencia de criollos y negros con sus respectivas religiones, ritmos y costumbres y sus inusitadas mezcolanzas e hibrideces. La mirada de Carpentier se posa en los rasgos que diferencian a La Habana de cualquier ciudad del mundo –sus caprichos arquitectónicos, sus servilismos estilísticos– con la agudeza y la sensibilidad exaltada de quien ha vivido fuera muchos años, en París, en Caracas, y la ve con ojos tan amorosos co-

* Alejo Carpentier. *El amor a la ciudad.* Alfaguara, Madrid, 1996. 187 pp.

mo críticos, si bien, a veces, exógenos y por ende no ajenos al exotismo.

Estos textos de Carpentier me remiten a dos espléndidas colecciones fotográficas de artistas extranjeros, además de la de Gasparini: una, la de Walker Evans, titulada *Havana 1933* y otra, muy reciente, manifiesto homenaje de la primera, de Alberto Schommer, recogida en un libro titulado, ni más ni menos, *La vida. La Habana, 1994*. Como la de estos fotógrafos que tienden un arco de cincuenta años, la mirada de Carpentier se fija en los detalles reveladores que sintetizan toda una ciudad: un coctel de ron y de la más voluptuosa fruta tropical, una calle empedrada, un pregón que pasa al son, el bullicio que hace de La Habana «la ciudad más ruidosa del mundo». Sin embargo, hay que decir que a diferencia de los fotógrafos, Carpentier mira más a la ciudad que a sus habitantes o, por lo menos, más que a sus habitantes individuales, siempre absorbidos en sus páginas por esas abstracciones tan de su gusto que se llaman *raza, sociedad, cultura*. No puedo criticarlo: la pasión por la arquitectura a veces desplaza a quienes la ocupan. A mí me ha ocurrido. Una vez, en La Habana, les enseñaba a unos amigos los fósiles incrustados en las piedras marinas de las columnas de uno de los soportales de la plaza de la Catedral. Al lado nuestro, un par de muchachas cubanas querían que las invitáramos a cualquier parte, a pasear, a comer, a tomar una copa, a bailar, tal vez, no lo sé, a lo que del baile sigue. Yo persistía en mis explicaciones, tocando con las yemas de los dedos las porosas columnas, hasta que una de ellas, viendo que no les hacíamos ningún caso, le dijo, para nuestra vergüenza, a su compañera: «vámonos, éstos prefieren acariciar piedras que acariciar mujeres».

La lectura de este libro de Carpentier confirma dos de mis apreciaciones a propósito de La Habana.

La primera: La Habana es una ciudad construida para verse desde el mar. Sus edificios se disponen escalonadamente sobre la bahía y por un milagro de la perspectiva, desde el mar puede verse la ciudad entera, como si se tratara de una escenografía de ópera. Dice Carpentier: «La Habana es, [...] de todos los puertos que conozco, el único que ofrezca una tan exacta sensación de que el barco, al llegar, penetra dentro de la ciudad». La verdad es que nunca he visto La Habana desde el mar. Pero desde la ciudad puede advertiste que las fachadas principales de los edificios no miran tierra adentro sino a la bahía, y que las estatuas ecuestres nos dan las espaldas y, como tritones cabalgados por Júpiteres republicanos, buscan el agua. Aunque, pensándolo bien, sí he visto la ciudad desde el mar o, mejor dicho, como si estuviera en el mar. Marinero en tierra, como ritual de iniciación apenas comparado con mi visita a la casa de Lezama Lima en la calle de Trocadero 162, cada vez que voy a La Habana empiezo mi recorrido en el Morro o, para ser más exacto, en el soleado bar de La Divina Pastora, restaurante que debe su nombre a una

batería de cañones así llamada con un fervor que hermana la religión con el Imperio. Al frío de unos mojitos, desde esa lengüeta que cierra la bahía, la ciudad se despliega como si se viera desde un barco: La Habana vieja con sus castillos de veras; el centro Habana con el ayuntamiento ahora convertido en Museo de la Revolución, el Capitolio detrás, el magnífico edificio que ocupa la embajada española; El Vedado, el Hotel Nacional respaldado por el edificio Foxa, y más allá, donde la mirada se pierde y acaso la reemplace cierta nostalgia por la burguesía, Miramar y sus mansiones señoriales. Si bien es cierto que las columnas carpenterianas danzan con sus multiformes atuendos a lo largo de la bahía cerrada, la traza perpendicular se vuelve oblicua frente al mar para que las esquinas, como los cascos de los barcos, bifurquen los vientos y ventilen con brisa callejera toda la ciudad y la protejan de los ciclones. En algún lugar de su obra, que no está presente en este libro, Carpentier dice que esas esquinas que dan al malecón, en lugar de hornacinas dedicadas a algún santo, ostentan, como viejos galeones españoles, opulentos mascarones de proa –prodigio de una arquitectura naval encallada en tierra firme.

La segunda apreciación, acaso demasiado derivada, porque tiene que ver con el tiempo que transcurre de manera inversa, es la de la supervivencia de La Habana vieja. Ciertamente la ciudad se ha detenido en el año 59, como lo exponen esos chevrolets de alargados ojos traseros o esos mercurys de navega-

ción terrestre, museos rodantes que han sobrevivido al tiempo y al salitre. Ciertamente se ha deteriorado. Muchos edificios convalecen, apuntalados por maderas leprosas, y otros simplemente se han desplomado. Convertidos en vecindades –solares les llaman allá–, han sufrido la degradación que el hacinamiento conlleva. No hay pintura, no hay mantenimiento, no hay viviendas alternativas y, en última instancia, La Habana no ha sido prioridad de la Revolución. Sin embargo, y por los mismos motivos, no se ha construido en La Habana vieja ningún edificio moderno, ningún rascacielos enano como los que han desplazado irreversiblemente a las construcciones coloniales en nuestras ciudades. Ninguna Torre Latinoamericana, pues, se yergue en lugar de ningún convento franciscano. El deterioro es reversible y la ciudad amada por Carpentier recuperará, como en el *Viaje a la semilla*, su «condición primera».

[1996]

Los anteojos de Alejo Carpentier

De aceptar como valedera la opinión del autor sobre su obra, habría que considerar *El reino de este mundo* la novela primogénita de Alejo Carpentier, toda vez que el escritor, tras muchos remordimientos de conciencia estética, acabó por arrepentirse de haber engendrado *¡Ecue-yamba-o!* El abismo que se-

para a la una de la otra se debe no solamente a los dieciséis años que median entre ellas, sino, sobre todo, a una experiencia fundamental en la formación literaria de su autor: sus vínculos con las vanguardias europeas y en particular con el surrealismo, que lo deslumbra durante los primeros años de su exilio en el París de entreguerras. Más que de continuidad, entre ambas novelas se registra, pues, una solución de ruptura. La actitud iconoclasta de Carpentier primeramente se dirige contra el realismo tradicional, haciendo eco a los *Manifiestos* de Breton, y después se revierte contra el propio surrealismo que la motivó, generando la que habría de ser su poética más persistente: lo real-maravilloso americano.

En efecto, el movimiento surrealista libera a Carpentier de las ataduras impuestas por un realismo obtuso, que, en América, había dado origen a un sinnúmero de novelas más bien pintorescas y vernaculares, entre la cuales podría incluirse, ciertamente, la propia *¡Ecue-yamba-o!*, que el escritor había pergeñado en la cárcel de La Habana en el breve transcurso de una semana de 1927, e intentado corregir, al parecer insatisfactoriamente, en París, durante lagos meses de 1933. Hay que recordar que el primer *Manifiesto* de Breton se abre con una feroz crítica al realismo burgués del siglo XIX y con la consigna de despertar a la imaginación dormida, aun a riesgo de la locura. De tales presupuestos, Carpentier hereda, por una parte, la rebeldía contra una visión realista de la vida, generalmente limitada a la mera

apariencia de la realidad y ajena, casi siempre, a su esencia prodigiosa, tan o más real que la que emerge a la superficie; y, por otra, su entusiasmo por lo maravilloso, que perdura a lo largo de toda su producción literaria, si bien concebido de una manera no sólo diferente, sino diametralmente opuesta a las formulaciones surrealistas.

Cuando Carpentier viaja por Haití en 1943 y escucha en los tambores del Petro y del Radá la resonancia viva de la magia y la actualidad operante de los mitos en los caminos rojos de la Meseta Central, se ve llevado a enfrentar lo maravilloso recién descubierto en la propia realidad a las literaturas europeas, como la surrealista, que, por suscitarlo, recurrieron, según el novelista inaugural, a fraudulentos artificios. De la crítica a los postulados de Breton y a sus expresiones estéticas correspondientes, deriva la poética de Carpentier. La dicotomía que plantea puede resumirse en la diferente concepción que de lo maravilloso tienen una y otra culturas. En términos muy esquemáticos se diría que en el surrealismo lo maravilloso es producto de la imaginación individual en tanto que el pensamiento científico europeo ha agotado al pensamiento mágico («los discurso han sustituido a los mitos», –dice Carpentier en *Los pasos perdidos*) mientras que en América, según el novelista, surge de la fe de la colectividad en el milagro.

Como se ve, esta dicotomía no sólo se refiere a dos concepciones estéticas diversas, sino también y

sobre todo a dos mundos, cuyas diferencias fueron encontradas desde los tiempos más tempranos del choque de culturas: el mundo europeo y el mundo americano. En todas y cada una de las novelas que a lo largo de treinta años de ejercicio literario escribió Carpentier; desde *El reino de este mundo* de 1949 hasta *El arpa y la sombra* de 1979, se confrontan ambos mundos. Cabe decir que en ninguna de ellas el resultado de tal confrontación difiere sustancialmente del tradicional paradigma que opone, en distintos términos, la decadencia y vetustez de Europa a la virginidad e inocencia de América –tierra de la eterna primavera y país del noble salvaje, utopía y crisol, paraíso recobrado e infatigable cornucopia. Del Gran Almirante a Montaigne; de Vespuci a Rousseau; de Las Casas a Hegel, se privilegian los valores de América como entidad mítica, fabulosa o promisoria y se ponen en crisis, al mismo tiempo y consecuentemente, los valores en que se fundamenta la cultura del Viejo Mundo.

Aunque esta visión del Nuevo Mundo, en la que se inscribe la obra de Carpentier, sea ineludiblemente europea, el escritor se esfuerza con denuedo por romper la tradición que le ha sido heredada, y la mayor de sus ambiciones, sin duda, es contar la historia de América desde América, sin subordinarla a la cronología o a la causalidad europeas; dar cuenta de sus inéditas cosmogonías, de la vitalidad de sus mitos y de la significación funcional de sus rituales; descubrir, en suma, su realidad, a la que

califica de maravillosa. Qué mejor ejemplo que la propia novela *El reino de este mundo* donde desarrolla o aplica su teoría de lo real-maravilloso americano. En ella hay un manifiesto intento por subvertir la óptica tradicional que contempla los acontecimientos americanos como un reflejo o como una consecuencia de lo ocurrido en Europa –tal es la visión que de la cultura dominada tiene la cultura dominante. Carpentier relata la emancipación de los esclavos de Haití como resultado de la fe que la colectividad deposita en la supervivencia de su líder Mackandal, a quien dota de poderes licantrópicos; y no de la Revolución Francesa y su contexto de humanitarias declaraciones. Pero, en ese caso, una es la intención –ciertamente valerosa– y otros los efectos narrativos, por más que aquélla esté siempre presente en la propia narración. A pesar de sus esfuerzos, Carpentier sólo puede ver a través de los anteojos de la cultura europea; el narrador de la novela en cuestión no participa de la fe de sus protagonistas y toma, entonces, como prodigioso o sobrenatural un suceso que para los esclavos es, supuesta su fe, regular y verosímil. Aunque ideológicamente esté de parte de los negros y trate de explicar el acontecimiento del gran vuelo de Mackandal desde la perspectiva de los esclavos, la piel del narrador es blanca. Puede pensarse que esta lejanía con respecto a la fe de los siervos insurrectos redunda en beneficio de la objetividad de la narración; sin embargo, hay siempre una percep-

ción exaltada que la debilita. En la sorpresa que le provoca al narrador un fenómeno que para los personajes no es sorprendente, sino normal, reside la subjetividad narrativa que inclina la balanza hacia la idea europea del mundo americano. Si esta óptica prevalece en la novela es porque está presente, también, en la teoría que la sostiene.

En el prólogo, donde expone su pensamiento acerca de lo real-maravilloso, Carpentier dice:

«[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, *percibidas* con particular intensidad en virtud de una *exaltación del espíritu* que lo conduce a un modo de "estado límite"».[1]

Tales palabras sintetizan muy claramente su concepción en torno del objeto de lo maravilloso y del sujeto que lo percibe. Ciertamente no hay que *inventar* lo maravilloso con trucos de prestidigitación como hicieron los surrealistas, burócratas del milagro según Carpentier, sino *descubrirlo* en la propia realidad. Esta presunta objetividad de lo maravilloso, empero, queda desvirtuada al hacerla depender de un sujeto que la percibe con espíritu exaltado. Cabe preguntarse, entonces, ya que de *visión* se habla, quién percibe lo maravilloso y con qué ojos lo percibe: ¿el testigo presencial o recipiendario del milagro con los ojos de la fe, o más bien el narrador del suceso con los ojos de la razón? En principio, podría responderse que el primero, ya que Carpentier destaca, enseguida del planteamiento citado, la necesidad de la fe para que el milagro se verifique: «Para empezar la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos.» Ahora bien, si, como afirma el escritor, lo maravilloso depende de la fe en tanto que por ella el milagro se objetiva a los ojos del creyente, como las licantropías de Mackandal en el caso de la novela, tal objetividad relega a un segundo plano su principio prodigioso: los negros contemplan con indiferencia y no con pasmo la metamorfosis de su líder porque están convencidos de su inmortalidad; han visto objetivamente, tangiblemente, cómo, en el momento preciso del sacrificio, un mosquito zumbón –avatares de Mackandal– ha ido a posarse en la punta del tricornio del jefe de las tropas. Más se sorprende, pues, el narrador, quien, no teniendo la fe de sus personajes, observa el fenómeno de la fe desde fuera y lo califica de maravilloso.

Para apuntalar este aserto, baste con citar el lugar común de don Quijote, que le sirve a Carpentier

[1] Alejo Carpentier. Prólogo a *El reino de este mundo*. Compañía General de Ediciones. México, 1969. (Col. Ideas; letras y vida). pp. 10-11. [Los subrayados son míos].

de ejemplo en su prólogo, porque gracias a la fe el embebido lector de novelas de caballerías puede meterse en cuerpo, alma y bienes en el mundo de Amadís de Gaula o de Tirante el Blanco. Si don Quijote ve gigantes donde Sancho sólo ve molinos de viento es porque semejantes enemigos, en los que no cree el escudero, tienen existencia real para el flamante caballero; por ello los embiste. Considerarlos maravillosos sería tanto como poner en entredicho la fuerza de la fe que los objetiva. Don Quijote no arremete contra fantasmas, qué va, sino contra descomunales adversarios de carne y hueso. Es después del ataque, del que tan mal librado sale, que don Quijote da una explicación maravillosa al suceso, aunque ofrecida con toda naturalidad: su enemigo hechicero no ha trocado los molinos en gigantes, sino los gigantes en molinos. Pero el caballero no se sorprende de esta mutación, si bien la sabe sobrenatural; el sorprendido es Sancho, que no participa de la fe de su señor. No ha visto a los mentados gigantes ciertamente, pero sí la vehemencia con que fueron atacados.

Como Sancho, Carpentier se sorprende de todo aquello que rebasa o contradice los dictados de la razón. Le parece prodigiosa la realidad americana sólo en la medida en que no pasa por el tamiz del pensamiento cartesiano. Este es, precisamente, el punto de partida de su lenguaje paródico, que se despliega, cada vez con mayor intensidad, a lo largo de su obra. No obstante que profesa que lo maravilloso está en

la realidad americana, su referente es, fundamentalmente, la cultura europea, y América, por tanto, una parodia de Europa. ¿Cómo leer, por ejemplo, *El recurso del método* sin el antecedente del *Discurso* de Descartes? Aquí, como en las otras novelas del autor, el objeto de escarnio no es el referente cultural que sirve de base a la parodia, sino la realidad misma que no se ajusta a ese referente. Es en esta insubordinación a los paradigmas de Europa donde Carpentier descubre lo maravilloso. ¿Podría haber, acaso, una visión más objetiva de la dependencia de América? Paradójicamente, ¿podría haber, acaso, una visión más objetiva de su emancipación?

[1980]

Yo conocí a Alejo Carpentier

Cuando muere un escritor famoso, homólogos de menor prestigio, articulistas, conferenciantes, maestros de segundas letras y otras aves de rapiña que lo conocieron en persona, aunque no todos lo hayan conocido en obra, abren discursos, reportajes, charlas, artículos, cátedras o respuestas torpes a todavía más torpes entrevistas con vanidoso *Yo conocí a...* que apenas disimula, solapada bajo el homenaje y el tributo, la gana de cobrar los dividendos de la fama ajena.

Cuando murió Alejo Carpentier, la Asociación de

Cubanos Residentes en México me invitó a dictar una conferencia alusiva en el Centro Cultural José Martí. La compañera que cumplió la bondadosa misión de presentarme ante el público inició su discursito con un rotundo *Yo conocí a Alejo Carpentier*. Relató que al triunfo de la Revolución le había tocado la suerte de trabajar con el maestro en una institución cultural de La Habana, pero como el compañero había pasado muchos años fuera del país, ella tenía que dirigir los asuntos de su competencia. Que me maten si miento: agregó que cuando Carpentier escribía, sentado modestamente en el extremo de una larga mesa y levantaba la vista como para atrapar en el aire una palabra, ella acudía, solícita, para solucionarle todas sus dudas. Así dijo.

Por no traicionar esta costumbre de buitres y por no dejar de invertir mi granito de arena en la construcción del mito, he de empezar por decir que yo conocí a Alejo Carpentier. Fue en México, una tarde de la primavera de 1967. Estaba solo, sentado en una mesa del café de la Facultad de Filosofía y Letras, cuando todavía los cafés de la universidad, convertidos después del Movimiento del 68 en salones de clase, laboratorios, oficinas, no habían sido declarados antros de conspiración estudiantil.

Mi gusto por sus palabras fue inmediato y notorio. Como Carpentier, afortunadamente, padecía «un santo horror a los diálogos» y su gusto por decir era casi tan grande como el mío por escuchar, me limité a babear interjecciones, porque oyéndolo por vez

primera era difícil articular sintagmas más complejos. Con verdadera gula, como si las palabras no salieran de su boca sino a ella entraran, lo mismo se regocijaba en la abundancia que en la exquisitez: caudalosos vocablos tanto más apetecibles cuanto más raros o sofisticados. De tal manera la explotaba, que la lengua era casi irreconocible, pero como tales voces en su voz parecían moneda de uso corriente, las daba por inteligibles y acaso se hubiera sorprendido de que este su mudo interlocutor tuviera la necesidad apremiante de fatigar diccionarios y enciclopedias para comprender todos los términos de su generoso discurso. Cuando el escritor dispone de un vocabulario tan extenso que para todo lo que ha de decir tiene la palabra justa, ciertamente la expresión es feliz por su exactitud y rica por su diversidad. Tal es el caso ejemplar de Cervantes. Pero la vastedad del conocimiento de la lengua es una medalla de dos caras. Sergio Fernández me dijo alguna vez que la metáfora es una venganza contra la pobreza de idioma: cuando el escritor quiere decir algo cuyo nombre preciso desconoce, no tiene otro remedio que inventarlo o echar mano de todos los recursos de la imaginación asociativa para expresar, mediante lo conocido, lo ignorado. Tal es el caso de Quevedo. Sobra decir que, en este aspecto, Carpentier estuvo más cerca de don Miguel que de don Francisco. Enriquecía la lengua con sólo aprovechar sus riquezas. De no proferirlas Carpentier, cuántas de esas raras palabras que él usaba con frescura y aun

diría que con desenfado, seguirían sepultadas en el diccionario como letra muerta. Con la muerte del escritor ha muerto una parte del idioma, no porque sus palabras desfallezcan en sus libros, sino porque seguramente nadie volverá a articularlas como voces vivas.

Aquella tarde no sólo me sorprendió el esplendor de sus palabras; también la prolijidad y la erudición de sus referencias culturales, que acentuaban aún más mi ya enfática ignorancia: las citas textuales, las más de las veces en su lengua original, las enumeraciones exhaustivas, las alusiones oportunas y, sobre todo, la infinidad de datos secundarios o insignificantes que al menor descuido usurpaban el primer plano del relato. Como si de la presencia del dato exacto dependiera la verosimilitud y el interés y la fuerza de lo que narraba, lo mismo se detenía en las peculiaridades arquitectónicas de un edificio o las características raciales de un caballo que en la condimentación de un platillo o la procedencia de la tela de un ropaje. No era de extrañar que la exactitud fuera para él una cuestión de honor, una especie de compromiso moral: lo menos que puede esperarse de un dato es su fidelidad; lo asombroso, más bien, era la presencia inútil de tan dilatada información, y en esta inutilidad, en este ocio, en este regodeo erudito residía muy buena parte de la sensualidad de Carpentier. No dudo de que sean ochenta y siete las lámparas del Altar de la Confesión en San Pedro; es más, estoy seguro de que son ochenta y siete porque

así lo dijo Carpentier, que era capaz de hacer un viaje al Vaticano sólo por contarlas. De lo que dudo es de la importancia de ese dato; es más, estoy seguro de que no es importante. Y como no es importante, es gratuito, y como es gratuito es ocioso, y como es ocioso es sensual y lujoso y placentero: todo un vicio. Ciertamente que la inserción de multitud de detalles digresivos en su plática, por natural que pareciera, no siempre estaba exenta de pedantería; pero las más de las veces, la erudición cumplía el mejor de sus cometidos: la parodia. Carpentier venía de regreso de las cosas. Sus referencias culturales, desplegadas como valores entendidos, le permitían descargar sobre la realidad histórica todo el rigor del humorismo.

Si entonces no quise preguntar por el significado de tan extrañas voces y de tan eruditas referencias no fue sólo por pudor: me lo impidió mi propia fascinación ante el relato. Con el tiempo me di cuenta de que, por rebuscada que se antojara su forma, cuanto me decía Carpentier era, de fondo, tan simple como avasallador.

El café que servían en la facultad era un verdadero veneno, sobre todo si la lengua guardaba en la memoria el gusto del café cubano, cuya palabra, según se dice, es un acróstico de sus propias cualidades: *C* de *c*aliente, *A* de *a*margo, *F* de *f*uerte y *E* de *e*scaso. Así que me atreví a invitarlo a casa, donde el café, si no cubano, era menos malo que el de la facultad y, además, podía ser sustituido fácilmen-

te por el mojito, la bebida cubana que, a falta de coca-cola, ha suplido con creces a la llamada cuba libre y que ostenta cual fragante surtidor una rama de yerbabuena bañada en azúcar como adorno a la postre comestible como postre. Celebró Carpentier la hermosa glicina que crece en mi jardín desde hace un siglo, y la casa misma, muy parecida, según me dijo en lenguaje de arquitrabes y dinteles, al museo de Guanabacoa, cercano a La Habana, en el que se venera o se recuerda la veneración a Changó y a Santa Bárbara entre gallos negros desplumados y borrosos retratos de José Martí. Pasamos toda la tarde juntos y muy buena parte de la noche en sabroso monólogo.

Me habló de su primer entusiasmo por el movimiento surrealista en el París de entreguerras, que desbordaba el realismo estrecho de la literatura anterior; de sus incursiones por Haití, donde descubrió la realidad maravillosa americana al oír los todavía vigentes tambores del Petro y del Radá y al visitar la fantástica Ciudadela La Ferriére que mandó construir Henri Christophe, aquel pastelero negro llegado a déspota ilustrado; de su consecuente decepción del movimiento surrealista, que, en un país donde los discursos habían sustituido a los mitos, buscaba lo maravilloso con trucos de prestidigitación mientras que en América lo maravilloso estaba, según decía, en la propia realidad... Aquella noche me contó la tan real como prodigiosa historia de la insurrección de los negros de Haití. Se afanaba por narrar los

acontecimientos desde adentro, sin subordinarlos a la cronología y a la causalidad europeas, como los habría vivido un oscuro esclavo que desempeñaba el papel protagónico de su relato. Fue hermoso oír por vez primera que la emancipación de los negros haitianos había sido el resultado de su fe inquebrantable en la inmortalidad del líder, a quien le habían atribuido poderes licantrópicos. No se habían acongojado cuando las autoridades francesas sacrificaron al mandinga insurrecto para público escarmiento. ¿Por qué habrían de acongojarse? ¿No habían visto, acaso, volar a un mosquito zumbón que fue a posarse en la punta del tricornio del jefe de las tropas en el momento mismo del sacrificio? Era Mackandal, que cumplía su promesa de permanecer en el reino de este mundo. Los franceses se asombraron de la «insensibilidad» de los negros ante el terrible espectáculo; pero «¿qué sabían los blancos de cosas de negros?»

No nos despedimos hasta que Carpentier hubo terminado de contar su historia inédita y centenaria. Cual conclusión de carta burocrática, me dejó la seguridad de su afecto. Desde entonces fui inseparable amigo suyo y así como recibí los privilegios de su amistad, también me expuse a todos sus peligros, pero ¿cuál amistad no es peligrosa?

No podría hacer en estas breves páginas una relación, por sinóptica que fuera, de las enseñanzas de Carpentier. Sería más sencillo, por supuesto, inventariar mis aprendizajes. Pero aún así, todo esfuerzo

por ordenar lo recibido se agota ante la multitud de imágenes que se me agolpan, desgobernadas, en la memoria de los párpados: una mañana calurosa de Shanghai me enseñó, entre millares de bicicletas y el chillido aturdidor de las cigarras, la paradójica rendodez de las esquinas de las calles; una tarde apacible y un tanto envinada de París me descubrió la diversidad de las herrerías de sus balcones y la realidad maravillosa, anquilosada tras el barniz de las pinacotecas; una noche, cara al fuego, en algún minúsculo y perdido poblado del Alto Orinoco, me convenció, muy a mi pesar, de que el prodigio no llama a la puerta por segunda vez... ¡A qué seguir con esta retahíla de recuerdos, que nunca llegará al final! Trataré de concentrarme:

Volviendo de vez en vez la cabeza para apreciar, discreto pero jubiloso, el prominente nalgatorio de alguna mulata que pasara por su vera, Carpentier me fue mostrando las mil y una columnas de la arquitectura de La Habana, desde las palmeras reales de verdes capiteles hasta las decadentes cariátides que más que sostener desvencijados edificios parecen sucumbir bajo su peso. La aberración, que por fuera lo enfurecía, por dentro lo regocijaba. Nada le entusiasmó más en la vida que la simbiosis, la hibridez, los desajustes cronológicos de nuestra cultura, parodia a un tiempo feliz y dolorosa de la historia. En Puebla de México, dentro de la capilla abrumadora de Santa María Tonantzintla, me enseñó de cuerpo presente, entre vírgenes y santos de

bizarros colores y frutas tropicales de estuco, la imagen misma del disparate que es América: un ángel maraquero.

De los recuerdos más hermosos que guardo de su compañía, sobresale una incursión agotadora por el centro de la ciudad de México. El itinerario fue rebosante: visitamos las cien catedrales diferentes que se superponen en la Catedral Metropolitana, desde el basamento precortesiano hasta los renovados vitrales de Mathias Goeritz. Caminamos por Madero hacia el poniente para admirar los retablos churriguerescos de San Francisco y la pulcritud neoclásica del Palacio de Iturbide, y desembocamos en la plaza de las mil culturas donde se levantan, en obscena promiscuidad, el gigantesco pastel de XV abriles que es el Palacio de Bellas Artes, la Torre Latinoamericana, el veneciano Correo Mayor, la Casa de los Azulejos y el edificio *art déco* que la oscurece... Así no se puede, dijo Carpentier, con un mohín purista que no alcanzaba a ocultar su entusiasmo por la mezcolanza de estilos. Nos regresamos a Filomeno Mata y por el costado del Palacio de Minería, que tanto lo excitaba, llegamos a La Ópera para tomar el aperitivo. Comimos en el Bar Alfonso, ínsula barataria olorosa a aceite de oliva, gambas y chanquetes. Compramos los postres en el mostrador de encino de la Dulcería Celaya y los engullimos en el vecindario en que hoy se ve convertido el hermoso Hospital de los Betlemitas, última orden de caballería, que quiso desfacer entuertos en este lado de la Mar Océano.

Aquella tarde se hizo noche, y la noche nos condujo al Bar León y Pepe Arévalo y sus Mulatos y el bacardí y el *Son de la loma*:

Mamá, yo quiero saber
de dónde son los cantantes,
que se muestran tan galantes.
Yo los quiero conocer.

¿Serán de La Habana?
¿Serán de Santiago,
tierra soberana?
Son de la loma.

Son de la loma. Los cantantes son de la loma. El son de la loma. El canto, el ritmo del son... y del ser. Me explicó Alejo –porque en el Bar León siempre se extravían los apellidos– que *la loma* en La Habana puede ser eufemismo de presidio. Son encarcelado, rebelde, subversivo. *Son de la loma, pero cantan en llano.* Cantantes errabundos, inconformes, trashumantes, peregrinos.

Peregrinos.

Tiempo atrás, había acompañado a Carpentier en su recorrido por las últimas estrellas de la Vía Láctea, desde Burgos hasta Compostela. Cuando por fin llegamos a Santiago y apoyó la mano en la columna central del Pórtico de la Gloria de la Catedral, vi cómo se le hundían los dedos en la piedra, horadada por millares de peregrinos que habían llegado a su

paradero. Ahí supe que Carpentier era un peregrino sin otro credo que la fe de los hombres.

En el año de 1975 Carpentier vino a México para recibir el Premio Alfonso Reyes. Yo pude hacerme de una invitación para asistir a la ceremonia en la Capilla Alfonsina. Había mucha gente. Recuerdo que Alicia Reyes lo tomó de la mano para atravesar el espacioso salón, que, así concurrido, se veía pequeño. Pasó a mi lado, literalmente jalado por Alicia, que abría camino para llegar a una suerte de estrado donde Carpentier leyó, con su grave acento francés, un discurso de agradecimiento y homenaje a Don Alfonso. En acabando la breve ceremonia, todo mundo se abalanzó a felicitarlo. Yo esperé con mis amigos Pancho Hinojosa y Ana Castaño en el patio de entrada a que se disolviera el conglomerado. Al cabo de un rato más bien largo, los tres entramos al salón. Sentado en un esquina del vestíbulo, curiosamente solo, estaba Alejo Carpentier, con su traje azul marino como de primera comunión y la mirada muy abierta. A su lado, García Márquez, ataviado con una camisa de color fosforescente, mantenía entusiasmadas a más de siete damas. Quizá fueran bellas. No las vi porque, tímido, nervioso, sonrojado, me dirigí a Alejo Carpentier. Me tendió la mano derecha –¡qué mano tan grande!–, la estreché y no pude articular palabra. Cómo decirle, en ese instante, en un solo instante, que él era mi entrañable compañero. Me retiré en silencio.

Esa fue la primera vez en mi vida que vi a Alejo Carpentier. También fue la última.

Solo, sentado en una mesa del café de la Facultad de Filosofía y Letras, cuando todavía los cafés de la universidad, convertidos después del Movimiento del 68 en salones de clase, laboratorios, oficinas, no habían sido declarados antros de conspiración estudiantil, conocí a Alejo Carpentier. Me había asomado, por primera vez, a *El reino de este mundo*.

[1980]

Guillermo Cabrera Infante. Y la carne se hizo verbo

El cementerio adonde las palabras van a morir advierte en su definición retórica de paronomasia que tal figura literaria «rara vez pude ser oportuna en estilo grave o elevado». Semejante prevención garantiza la frivolidad, el desenfado, la agudeza, el buen humor de *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante, que a lo muy largo de sus páginas se regodea, incontinente, en el juego de palabras. La paronomasia, como sistema, a la manera en que la practicó hasta la muerte aquel «personaje» de *Tres tristes tigres* con nombre de espejo lingüístico –Bustrófedon–, articula un lenguaje que se burla del lenguaje mismo, de sus lugares comunes, de sus expresiones anquilosadas, de su presunta funcionalidad; un lenguaje paródico cuyo objeto de escarnio es el lenguaje establecido, al cual subvierte y sensualiza: «no hay que acuñar nuevas frases sino coñar frases hechas».

Si el referente paródico de la paronomasia es el lenguaje en general, en *La Habana para un infante difunto* es, en particular, el de la sexualidad, reprimido más que ningún otro por preceptos moralistas de los que se queja el narrador: «Ah, que las palabras, no los actos, sean sentenciados por la moral». La parodia reivindica la vulgaridad, que, con su proliferación de eufemismos, picardías, sinceras obscenidades, acaba por romper el tabú de la expresión verbal de la carne.

Para describir este libro, basta con desmontar el afortunado nombre que lo nombra, no porque el título requiera explicación: su eficacia reside precisamente en su claridad paronomástica, esto es en la evidencia de sus referentes y en la pluralidad de sus implicaciones; sino porque contiene, como todo título feliz, la sustancia de lo titulado. Por perogrullesco que se antoje, *La Habana para un infante difunto* no es otra cosa que La Habana para un (I/i)nfante difunto, pese a que la novela, según confiesa el autor en alguna entrevista, fuera titulada después de su redacción. De no ser platónico, primero es la cosa y luego el nombre que la denomina.

El título remite de inmediato a la *Pavana para una infanta difunta*. No obstante su tono desembarazado y festivo, subliminalmente la novela tiene, del duelo de la composición de Ravel, la pena por el tiempo transcurrido, por el espacio renunciado. Pero el juego de palabras no llega a transformarse en la crítica burlesca de su referente específico. No se

trata, pues, de una parodia de Ravel, a pesar de la presencia incidental de su obra en el texto y de la exaltación de la música popular habanera, antípoda del carácter noble y majestuoso de la pavana. Se trata de una parodia del lenguaje. En cuanto tal, la paronomasia no va más allá del espléndido acierto verbal producido por la semejanza fonética de *La Habana y pavana* y por la polisemia de la voz *infante*, que, en este caso, no sólo se refiere al niño que muere para dar paso al adolescente que protagoniza la novela, sino también , como es obvio, al autor mismo –Infante–, cuya juventud en La Habana de los años cuarenta y cincuenta, narrada en primera persona con manifiesto espíritu autobiográfico, muere en tanto que el tiempo pasa y se modifican de manera irreversible las características del espacio en que se desarrolla.

Cabrera Infante recrea con precisión extrema su ciudad y permite que el lector prescinda de aquel mapa que acompañaba la edición de *Tres tristes tigres* y pueda circular por ella como uno más de sus habitantes. De tal manera es minuciosa la descripción topográfica y vívidos los recuerdos de La Habana, que, de escenario, pasa a ser el personaje principal de la novela, según lo anuncia su título. A fuerza de evocar sus calles, sus parques, sus posadas, sus cines, sus bares, el autor-narrador-personaje se apropia de la ciudad, la devora, como el Magistral de la novela de Clarín, quien, desde el campanario de la iglesia, sentía gula en presencia de la heroica Vetusta. La Habana acaba por ser suya, en

tanto que la posee verbalmente. La Habana es *para* él, infante difunto.

Pero la preposición *para* no sólo indica un destinatario o un poseedor, sino también una óptica: ¿qué es La Habana *para* el infante difunto? Es un espacio ligado indisolublemente a un tiempo, a una edad –la adolescencia, de la que el narrador toma una parte por el todo: la sexualidad–; es un espacio construido por el deseo, delimitado por el erotismo. Bajo el profuso catálogo de experiencias sexuales, narradas indiscriminadamente, como para tapar con la abundancia de los recuerdos lujuriosos el vacío de saber que son irrepetibles, corre, sin emerger nunca a la superficie, pero visible por la transparencia del relato, la nostalgia del paraíso perdido: una edad idéntica al espacio en que transcurre (las cosas se parecen a su dueño), evocada, vista a la distancia: irrecuperable. La óptica de la nostalgia captura la totalidad del tiempo y del espacio de su objeto. Por ella, los minúsculos detalles que, de estar presentes serían invisibles justamente por su obviedad, cobran desmesuradas proporciones (el número de la calle donde vive el personaje, el domicilio exacto de las posadas habaneras, el recuento de los cines de la ciudad y las películas que proyectaban y, sobre todo, la relación de todas y cada una de las experiencias sexuales del narrador por insignificantes o reiteradas que fueran) y conducen inevitablemente al gigantismo, plasmado en el epílogo de la novela. Liberado de las ataduras realistas del texto, el personaje se introduce

de cuerpo entero en la vagina de la mujer, que, sentada a su lado en la penumbra del cine, permitió sus excitados manoseos.

Podrían aplicarse a la nostalgia que el narrador siente por La Habana de su adolescencia las palabras que aquella su amante de bucólico nombre, Violeta del Valle, le escribió en un irrisorio telegrama, cúspide del lugar común y objeto de sarcasmo:

> «El tiempo y la distancia me hacen
> comprender que te he perdido.»

No quiero terminar esta reseña sin aludir, aunque sea muy rápidamente, a la relación de la novela con lo que se ha dado en llamar, cada vez con mayor insistencia, la literatura neobarroca, a la que suele vincularse la obra de Cabrera Infante. Ciertamente que el autor no participa del hermetismo y la complejidad que generalmente identifican a la poética del barroco. *La Habana para un infante difunto* se caracteriza por lo contrario: la frescura, la espontaneidad, la transparencia. Sin embargo tiene, del espíritu barroco, aquello que según Sarduy lo tipifica, a saber: el ocio y la gratuidad, la autocomplacencia en el desperdicio, en el excedente; en una palabra, la superabundancia, que culmina con el gigantismo.

En efecto, la novela se desborda en las reiteraciones de la sexualidad. No hay contención narrativa; lejos de la selección: el inventario, el recuento totalizador. De esta reiteración nace la verdadera

parodia del lenguaje de la sexualidad. Conforme las experiencias sexuales se repiten se va estableciendo un lenguaje, un código de valores entendidos que se pone en práctica en las experiencias sucesivas, hasta que cada una de ellas se convierte en referente de la que habrá de sucederle y en parodia de la anterior:

«Quien ha enamorado a más de una mujer se ve condenado a repetirse: la primera vez como drama, la segunda como farsa.»

Así, el referente deja de ser la carne para ser el verbo y éste es, quizá, el rasgo de mayor pertinencia del arte barroco: su punto de partida es la cultura, no la naturaleza. Tal es su artificio.

[1980]

La triple insularidad

Pasaron ya los tiempos de Lezama Lima y Alejo Carpentier, cuando la literatura que se hacía en Cuba, desde la marginalidad o desde la representación oficial, se identificaba plenamente con el país de procedencia y era, Revolución de por medio, la heredera de la rica tradición de José María de Heredia, Cirilo Villaverde, José Martí, Julián del Casal. Hoy en día, el creciente prestigio del exilio cubano, debido en alta medida al fin de la Guerra Fría y la consecuente globalización, y la cada vez más marcada insularidad política de Cuba, que se sobrepone a su insularidad geográfica, han provocado que la narrativa cubana que en la actualidad se escribe fuera de Cuba sea más conocida y reconocida que la que se escribe adentro. La del exilio, acaso porque se remite, por su propia condición, al paraíso perdido en que Cuba se transfigura merced a la nostalgia, es la narrativa que se identifica con el país y con su tradición litera-

ria, mientras que la narrativa que se escribe en la isla suele ser considerada, sin que se le conozca suficientemente, como inhibida o panfletaria. Hay, pues, además de la geográfica y la política, una tercera insularidad, la de la literatura.

Ciertamente, los nombres de Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Eliseo Alberto *Lichi* o Zoé Valdés, por citar sólo algunos entre los más afamados, representan la literartura cubana en el mundo editorial. Poco se sabe, en cambio, de la enorme pujanza literaria de los escritores que han permanecido en Cuba, a no ser la de aquellos que de algún modo han podido burlar la triple insularidad y se han hecho acreedores a diversos reconocimientos internacionales. Entre ellos, Dulce María Loynaz, prácticamente desconocida fuera de Cuba hasta que obtuvo, a los noventa años de edad, el Premio Cervantes en 1992; Senel Paz, que ganó el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional en 1990 con su relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, cuya versión cinematográfica –*Fresa y chocolate*–, de la que él mismo es el guionista, le dio renombre internacional, o Leonardo Padura, que obtuvo el Premio Café Gijón 1995 por su novela policiaca *Máscaras*, que fue editada por Tusquets en el 97. Recientemente, la misma casa editorial publicó la novela *Tuyo es el reino* de Abilio Estévez, que ha sido tomada por la crítica española, hiperbólicamente, como un renacimiento de la literatura cubana. Y es que esta obra, configurada por una sucesión de imágenes líricas que

se despliegan en torno a los personajes que habitan un espacioso lugar llamado La Isla, permite una lectura alegórica en la que los críticos españoles seguramente vieron los signos de la disidencia política y la trataron como una novela del exilio –del exilio interior en este caso–, más que como una novela escrita adentro que simplemente practica el ejercicio de la crítica, como tantas otras. No deja de ser curioso que hoy por hoy la narrativa de afuera sea reconocida por su contenido político cuando precisamente por su contenido político con frecuencia fue descalificada la de adentro.

No es la intención de estas páginas valorar la narrativa cubana interior en detrimento de la exterior, en la que se cuentan tantas obras de trascendencia y valía indiscutibles que admiro profundamente, sino sólo señalar que la literatura cubana que se escribe en Cuba tiene una gran vitalidad y se ubica tanto o más que la de afuera, en la vigorosa tradición literaria cubana, sin duda una de la más ricas del continente. Muchos de los escritores que han cobrado resonancia fuera de Cuba hicieron parte de su obra en la isla, si bien algunos sólo desarrollaron ahí la fase inicial de su producción, que después completaron fuera, como Guillermo Cabrera Infante, quien recuerda en el exilio, con vívida nostalgia, La Habana de su adolescencia, una ciudad tan irrecuperable como su propia juventud: *La Habana para un infante difunto*; otros, en cambio, ahí llevaron a cabo la parte sustancial de su trabajo, como Reinaldo Are-

nas, quien realiza en Cuba su desbordante obra narrativa, ciertamente en condiciones de persecución y clandestinidad, para escribir, después del Mariel, en Nueva York, *Antes que anochezca*, un testimonio estremecedor que se vuelve testamento cuando pone al mismo tiempo punto final a su obra y a su vida en 1990. Otros más parece que al salir de Cuba dejaron en la isla su fecundidad narrativa, como Norberto Fuentes o Heberto Padilla, que hasta donde entiendo no han publicado en el exilio nada comparable a sus obras de interior. Hay también quienes salieron de Cuba sin un ánimo detractor y en el exterior produjeron textos que se empeñaron valerosamente en establecer un punto de vista equidistante entre Cuba y el exterior, crítico pero no disidente, como Eliseo Alberto, si bien la lectura que se dio a su sobrecogedor *Informe contra mí mismo* rompió el equilibrio que la obra misma proponía y la balanza se inclinó hacia un lado para que el libro se ubicara en la literatura del exilio, a cuya nómina pertenece de lleno la novela *Caracol beach* con la cual ganó, junto con Sergio Ramírez, el Premio Alfaguara en su primera emisión.

Hay en Cuba una magnífica generación de escritores maduros, que asumen la tradición literaria de Lezama Lima, Virgilio Piñera, Novás Calvo, Alejo Carpentier y que concurren en una ciudad a un tiempo pequeña y metropolitana, en la que es posible encontrarse, visitarse, leerse y donde el tiempo se pasa, igual que en todas las islas, recibiendo amigos y despidiendo amigos, como dice *Lichi*. Es notable el

conocimiento memorioso que tienen de la literatura a la que pertenecen, con todo y su *trivia*, y la avidez –no en vano insulares por partida triple– por la lectura de todo lo que provenga del exterior. Suelen viajar mucho al extranjero, aunque siempre sin dinero y a veces a países improbables. Tienen una formación literaria «profesional», gracias a la cual practican con igual destreza varios géneros, aunque su maestría, en concordancia con la tradición, destaca en la poesía lírica y el cuento corto, y son capaces, los más de ellos, de convertir sus textos narrativos en guiones cinematográficos. Publican por concurso, ya que la escasez de papel en este «periodo especial» que se ha hecho regular, ha restringido dramáticamente el número de títulos y el tiraje de las ediciones. De ahí que participen en cuanta competencia literaria se anuncie y que con tal inercia envíen sus manuscritos a cuanto concurso internacional aparezca en el azul del horizonte. Es tan grave la falta de papel que Francisco López Sacha, entre veras y burlas, se sabe sus novelas de memoria y a la menor provocación te sorraja un capítulo con aliento de rapsoda. Tienen convicciones políticas, en unos más acendradas que en otros, pero nunca han practicado el realismo socialista ni cosa que se le parezca, y, sin que sus ideas políticas necesariamente ocupen un lugar preponderante en sus obras, ejercen la crítica como la ejerce cualquier narrador, quizá más, pues a falta de periodismo, la novela es el espacio privilegiado de la crítica: la denuncia, el humor, la parodia,

la impugnación, la queja. Es una generación, como todas, diversa en tonos, estilos, preocupaciones, temáticas, géneros; unida, también como todas, en el deseo de ser diversa. Una generación de escritores que viven en las arduas circunstancias de La Habana, que colaboran con frecuencia en *La Gaceta de Cuba*, publicación bimensual dirigida heroicamente por Norberto Codina, que reconocen el pródigo liderazgo de Ambrosio Fornet, *Pocho*, el hombre que más sabe de literatura cubana (dicen que si hay algún libro cubano que no haya leído *Pocho* es porque todavía no se ha escrito). Escritores que sufren las rudas condiciones de la triple insularidad, que tienen serias dificultades para alimentarse, para transportarse, para corresponder a la generosidad de los amigos extranjeros, para publicar, para leer, aunque se prestan los libros entre sí hasta que se acaban como si fueran pastillas de jabón.

Cuentos de algunos de estos escritores figuran en una antología organizada y prologada por Leonardo Padura y publicada por Difusión Cultural de la UNAM en 1993 con el título «beatlemaniaco» de *El submarino amarillo*. En ella aparecen los nombres de Eduardo Heras León, mejor conocido como *El Chino*, Mirta Yáñez, Miguel Mejides, Francisco López Sacha, Senel Paz, Abel Prieto, Reinaldo Montero, Abilio Estévez, Arturo Arango, todos los cuales viven en Cuba, y algunos otros que decidieron abandonar la isla, como Norberto Fuentes, Jesús Díaz, Reinaldo Arenas. Esta antología –que yo sepa la

primera que incluye a narradores de adentro y de afuera– da cuenta de la diversidad mencionada y de la alta calidad de los narradores en este género tan propio de Hispanoamérica y muy particularmente de Cuba, el cuento corto.

Difusión Cultural de la UNAM ha publicado, además, diversas obras de algunos de estos escritores en la colección «Rayuela internacional» que concibió y animó por varios años Hernán Lara Zavala y que a continuación comento brevísimamente:

De Senel Paz publicó su primera y hasta ahora única novela, *Un rey en el jardín*, que se refiere a los tiempos inmediatamente anteriores a la Revolución del 59, vistos y vividos por un niño enclavado en un mundo de mujeres, que ha hecho su reino en el jardín tropical que lo rodea. No hablo más de él porque es conocido en México, como dije arriba, por el relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, publicado por Ediciones Era, que es el antecedente directo de la película *Fresa y chocolate*. Me permito, sin embargo, destacar la importancia del cuento de Senel que figura en *El submarino amarillo*, titulado «No le digas que la quieres», que relata la primera experiencia amorosa de un muchacho y una muchacha el día en que mataron al *Che*, y que es un modelo de perfección narrativa, que goza de los mismos atributos que su relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*: la comprensión del mundo adolescente, la ternura, la credibilidad, el humor.

Eduardo Heras León es el más viejo de este gru-

po de escritores y fue profesor de casi todos ellos en los talleres literarios que dirigía y que sigue dirigiendo. Fue artillero en la frustrada invasión a Bahía de Cochinos y varios de sus cuentos se refieren a la guerra, aunque su temática es más amplia o mejor dicho, la condición guerrera del hombre emprende, en su narrativa, batallas de muy diversa índole. Es notable la economía verbal de *El Chino*, su eficacia narrativa, su contundencia.

Francisco López Sacha es un escritor verboso, gozador de la palabra y su dicción, formado en la literatura de Lezama y la música de Los Beatles. Es autor de un espléndido relato llamado «Figuras en el lienzo» en el que imagina el encuentro entre Zola y Martí la noche del estreno de *Garin* en La Comedia Francesa de París. Este cuento, como el de *El Chino*, da título al volumen publicado por la UNAM.

Arturo Arango es un escritor finísimo, cuidadoso, autor de dos cuentos memorables, además de «El viejo y el bar» que figura en la multicitada antología: una ucronía, titulada «La Habana elegante» en recuerdo de la revista modernista de Julián del Casal, en la que el día de la muerte del poeta se prolonga durante todo el siglo hasta que el poeta sucumbe, muerto de risa, como el último poema de Eliseo Diego, en la casa de Miramar del escritor Pablo Armando Fernández, entre los amigos que integran esta generación de narradores. Y «Bola, bandera y gallardete», que relata la persistencia de una anciana que decide quedarse en La Habana, sola, cuando llega el día en que la ciudad es evacuada por todos sus habitantes. Deudor de Cortázar, sus cuentos configuran situaciones improbables en las que subyace la crítica sutil y la realidad es vista con la objetividad que la distancia de la fantasía paradójicamente propicia. Estos cuentos se encuentran en el libro *¿Quieres vivir otra vez?* de la colección «Rayuela Internacional.»

Como Leonardo Padura es, además de tripulante, el capitán de *El submarino amarillo*, no puedo dejar de mencionarlo en estas apretadísimas páginas. Al igual que casi todos los de esta generación, es un escritor versado en varios géneros –la novela, el reportaje, el ensayo, la crónica, el guión cinematográfico–. Su curiosidad periodística y su rigor investigativo lo han llevado a adentrarse en varios temas de la cubanía, desde la historia del ron y de la familia Bacardí hasta la tesis de lo real-maravilloso de Alejo Carpentier. Su novela *Máscaras*, como dije, se hizo acreedora al Premio Café Gijón de 1995 y, publicada por Tusquets en España, es accesible al público lector mexicano; sin embargo, ésta forma parte de una tetralogía, «Las cuatro estaciones», de novelas policiacas, dos de las cuales fueron publicadas en La Habana y no tienen circulación fuera de Cuba: *Pasado perfecto* y *Vientos de cuaresma*. La cuarta –*Paisaje de otoño*– aún permanece inédita pero será publicada en breve por Tusquets. Es interesante ver las modalidades que cobran en el escenario habanero las estructuras clásicas de la novela policiaca,

simplemente porque la realidad social tiene peculiaridades que en la obra se vuelven centrales: el tipo de crímenes que se cometen, la omnipresencia de los Comités de Defensa de la Revolución integrados por vecinos de cada cuadra, que de alguna manera ejercen la vigilancia policiaca –y también política e ideológica– de la ciudad, las dificultades para abastecerse de los insumos necesarios, la práctica del trueque, la solidaridad vecinal, etcétera. Las novelas policiacas de Padura, que respetan la tipología propia del género, se vuelven otra cosa en el contexto de La Habana del «periodo especial».

También Difusión Cultural de la UNAM publicó recientemente en la misma colección una obra de Dulce María Loynaz, *Fe de vida*, que en principio es la biografía de quien fue su marido, Pablo Álvarez de Cañas, pero que acaba por ser una autobiografía más o menos reservada de esta mujer extraordinaria y aristocrática que vivió toda su vida en Cuba. Es, también, la biografía de La Habana durante el siglo XX y muy particularmente del Vedado, que tiene la misma edad que la escritora.

Estas obras publicadas en México, que apenas he enlistado, pueden dar una idea, aunque sea somera, de la gran energía literaria de la Cuba de adentro, que, para ser reconocida y valorada, tiene la ímproba tarea de vencer la triple insularidad a la que se ha visto sometida.

[1998]

Del barroco al neobarroco

El barroco en el Nuevo Mundo, arte de contraconquista

«La tierra es clásica y el mar es barroco». Con esta referencia a la imagen de algún crítico que ciertamente se excedió en la generalización, José Lezama Lima abre el capítulo dedicado a «La curiosidad barroca» de su libro *La expresión americana* para dejar asentado que el término *barroco* ha ampliado enormemente su espectro semántico: abarca por igual, dice, «los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana [...], la matemática de Leibnitz, la ética de Spinoza».[1] No es de extrañar, entonces, que bajo su signo se acojan las más insólitas metáforas: alguna vez le oí a Fernando Benítez decir, con su contundente claridad pedagógica, que el Popocatépetl era clásico mientras que el Iztaccíhuatl era barroco. Y Alejo Carpentier, por su

[1] José Lezama Lima. *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. (Tierra firme). p. 79.

parte, tras sostener que «nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América»[2] llega a hablar de «mulatas barrocas en genio y figura» y de «barroquismos telúricos» en la indómita geografía americana.

Esta amplitud referencial del término *barroco* nos exige hacer, así sea someramente, una revisión del concepto, para precisar su significación y determinar su pertinencia al aplicarlo a ciertas manifestaciones de la cultura y las letras iberoamericanas que han sido consideradas como barrocas o neobarrocas.

Hay que empezar por decir que los diversos estudios dedicados a la estética barroca no presentan entre sí discrepancias considerables en lo que a las características formales de tal estilo se refiere. Por lo general, coinciden en atribuirle, como propios, algunos rasgos tales como la exuberancia, el artificio, el contraste (luz y sombra, belleza y fealdad, ilusión y desengaño), la tensión dramática, el dinamismo, la exageración, la sensualidad, la distorsión, etcétera. Precisamente porque hay una aceptación generalizada de la pertinencia de estas cualidades pueden producirse metáforas tan accesibles como las de Carpentier, Benítez y Lezama Lima. Sin embargo, estas características formales no constituyen por sí mismas

[2] Alejo Carpentier. «Problemática actual de la novela hispanoamericana». *Los novelistas como críticos* de Norma Klhan y Wilfredo H. Corral (compiladores). Fondo de Cultura Económica. México, 1991. (Tierra firme). Vol. I, p. 413.

una estética específica, pues ni son privativas del estilo barroco ni dan cuenta, aun suponiendo que el inventario fuera exhaustivo, de su esencia. Habría que determinar entonces el sistema o código en el que estos elementos a los que hemos aludido adquieren su valor, esto es su condición barroca. Y es en este punto relativo a lo que podríamos llamar la estructura del arte barroco donde se registran posturas ideológicas diferentes e incluso opuestas.

La divergencia más notable tiene que ver precisamente con el carácter estructural o no del barroco con relación al arte clásico, pues tal estilo no ha escapado a la tradición secular de subordinar los movimientos estéticos al clasicismo, que se ha impuesto como paradigma del arte occidental. Una importante corriente de opinión, que va de los preceptistas neoclásicos hasta Benedetto Croce, pasando por todo el siglo XIX, vio en el barroco un sinónimo de mal gusto en tanto que se alejaba de los arquetipos clásicos que signaron el Renacimiento. De esta actitud participaron, aunque con matices singulares, algunos pensadores del siglo XX, como Marcel Bataillon, Ludwig Pfandl, Guillermo Díaz-Plaja, Américo Castro. Este último, por ejemplo, define el barroco como un paréntesis malogrado e inmaduro entre el Renacimiento y la Ilustración, esto es como una desviación en el recto camino del clasicismo. Desde que se iniciaron a finales del siglo XIX los estudios especializados sobre el barroco, este movimiento fue explicado como una exaltación de los modelos renacentistas. Algunos

historiadores del arte señalaron que el tránsito de formas más o menos lineales a otras más recargadas y libres tenía su punto de partida en el propio clasicismo, por ejemplo en la obra escultórica de Miguel Ángel, de donde el barroco no sería más que la evolución natural del arte renacentista. Tal solución de continuidad propició que al barroco se le negara una configuración estructural propia, pues se le consideraba una variante, deformada o hiperbólica, de la estructura clásica. Si tras el retorcimiento de una columna salomónica o bajo la fronda verbal de un poema culterano persiste la estructuración clásica, el barroco no sería otra cosa que ornamento de los órdenes apolíneos. En el terreno de las artes plásticas, con frecuencia se habla de pinturas, esculturas, retablos, herrerías, fuentes o muebles barrocos, que cumplen una función decorativa, pero difícilmente se hace referencia a construcciones barrocas. Salvo casos excepcionales, como el del plano de San Carlino, de Borromini, obtenido por anamorfosis del círculo, que consigna con carácter ejemplar Severo Sarduy en su libro *Barroco*, la estructura arquitectónica sigue regida por los paradigmas clásicos. Lo mismo puede decirse del lenguaje literario: la profusión ornamental, manifiesta por ejemplo en las constantes digresiones que le dan preeminencia a las ramas sobre el tronco, no oculta la procedencia clásica de un texto de Gracián o de Góngora. Sin embargo, es menester preguntarse si la presencia de estos elementos en principio meramente decorativos

afecta o no la estructura clásica. Una pilastra estípite, por ejemplo, ¿es realmente una columna clásica ornamentada o más bien su ornamentación constituye un rasgo esencial de su estructura? ¿Por qué no pensar que el barroco asume como esenciales los rasgos que, desde la óptica clásica, serían meros accidentes –superificiales, exteriores, decorativos? De esta manera quedaría explicado el juego de contradicciones que todo mundo acepta como inherente a la estética barroca. La apariencia exterior sería su contenido más profundo: la máscara, su rostro; el engaño, su verdad; la exuberancia, su vacío; el artificio, su naturaleza.

A la tesis que sustenta una solución de continuidad entre lo clásico y lo barroco, habría que oponer aquella que sostiene que este último, lejos de ser corolario exaltado, hiperbólico o decadente del Renacimiento, es una ruptura determinante de los modelos impuestos. Iconoclasta, el artista barroco parece abandonarse a sus caprichos personales sin que ningún código preestablecido mesure o contenga su expresión. Entre ambas posturas cabe una solución dialéctica, como la que articula Octavio Paz cuando dice que: «la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado». Romper con la tradición para conformar la modernidad implica haber asimilado previamente la tradición que se pretende romper. Por ello, Paz no sólo habla de la ruptura de la tradición sino también de la tradición de la ruptura, que le da continuidad a la historia. El barroco,

presente de manera embrionaria en el arte renacentista, asume los modelos clásicos como estructura básica –plataforma o disparadero de su voluntad iconoclasta. En una primera etapa, que Hauser llamó *manierismo*, las modificaciones con respecto al arte clásico parecen ser meramente accidentales, pero al paso del tiempo estas alteraciones llegan a constituir una estructura diferente en la que el propio anhelo de ruptura queda inscrito en una codificación determinada. Severo Sarduy, quien le confiere al barroco carácter estructural, explica este proceso a la luz de las distintas concepciones cosmológicas que tenían el hombre del Renacimiento y el hombre del barroco.

En la Antigüedad se tenía una concepción circular del universo: la tierra, inmóvil, se sitúa en el centro y los demás planetas, al girar alrededor de ella, describen círculos perfectos. No es de extrañar entonces que la figura del círculo representara simbólicamente la perfección cósmica. Con el Renacimiento, Copérnico y Galileo formulan la teoría heliocéntrica del universo, que si bien desplaza, en flagrante agresión a la vanidad humana, la idea de que la tierra ocupa el centro del cosmos, no transgrede en cambio el símbolo de la perfección, pues todavía se piensa que las órbitas planetarias alrededor del sol son circulares. Cuando Kepler determina que la trayectoria de los planetas no es circular sino elíptica puesto que el sol también se desplaza, se desmorona, por así decirlo, la imagen de la perfección –simbolizada en el círculo– para dar paso a la imagen de la deformidad –simbolizada en la elipse. Imposible pensar el círculo como una reducción de la elipse. Por razones atávicas, no se puede pensar la elipse más que como una deformación del círculo, es decir de lo perfecto. La naturaleza misma se presenta entonces como una distorsión. Y esta manera de concebir el universo, piensa Sarduy, se refleja simbólicamente en las manifestaciones artísticas del hombre: «El paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, el de lo que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural, paso de lo clásico a lo barroco.»[3] Si comparamos, para recurrir a un ejemplo de las artes plásticas, *La última cena* de Leonardo da Vinci con una pintura del mismo tema de *El Tintoretto,* advertiremos como rasgo distintivo prioritario la concentración circular de la primera *versus* la descentración elíptica de la segunda. En la obra del renacentista, Cristo ocupa el lugar central y sus discípulos, desperdiciando la mitad delantera de la mesa –que es ocupada por la mirada del que pinta–, se disponen simétricamente a su alrededor; en la obra del manierista, en cambio, Jesús, apenas reconocible por un resplandor más intenso que el de los demás, se pierde entre los apóstoles, que en sobreactuados escorzos se amontonan en una mesa fugada, en un recinto donde los criados en cualquier momento podrían ocupar el primer plano de la representación: alternancia entre lo humano y lo divino que constituyen los dos focos de la elipse. Con es-

[3] Severo Sarduy, *Barroco.* Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1974. p. 19, nota 5.

te planteamiento, el barroco queda definido como el reflejo de un mundo que a partir de Kepler se sabe descentrado; la deformación, paradójicamente corroborada en la naturaleza, de los atributos simbólicos del círculo –perfección, equilibrio, armonía–, es decir: violencia, contraste, distorsión. Pero la idea de que las órbitas planetarias son elípticas no se agota en sí misma: implica ni más ni menos que la infinitud del universo, y esta idea, dice el propio Kepler, «conlleva no sé qué horror secreto... Uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se ha negado todo límite, todo centro y, por ello mismo, todo lugar determinado».[4] ¿Habrá, acaso, una definición más certera, sobre todo por su fundamento científico, que la exime de exageración, del *horror vacui*, que suele presentarse como argumento causal del arte barroco?

En el caso de la hispanidad, que en términos generales permaneció al margen del desarrollo científico europeo desde la segunda mitad del siglo XVI, el horror al vacío está íntimamente relacionado con la Contrarreforma, que España tomó como lid propia. Frente a la Reforma religiosa europea, que abría las puertas a la modernidad renacentista y ponía en entredicho la ortodoxia católica en la que se sustentaba el absolutismo de los Austrias, España se empeña en la defensa a ultranza del dogma religioso. Si el Renacimiento, como muchas veces se ha dicho, representa la huida de Dios, la Contrarreforma se esfuerza con denuedo por mantener los principios teocéntricos que definían la ideología medieval. El impulso vehemente por cubrir el inconmensurable vacío que dejó la partida de la Divinidad encuentra cabal expresión en el espíritu barroco. Para numerosos historiadores el barroco es el resultado, más o menos dogmático, del Concilio tridentino, y se manifiesta, prototípicamente, en el tremendismo de los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. En efecto, la Contrarreforma determina el carácter de las expresiones barrocas en la península ibérica: son éstas profusamente didácticas: conmovedoras y ejemplares. Sin embargo, la religiosidad general de sus temas y de sus intenciones no corresponde al hondo escepticismo que las origina. Por paradójico que se antoje, el anhelo de infinito, la sobreposición de lo terreno, el abandono de los valores mundanos en beneficio de los ultramundanos de las obras barrocas españolas, lejos de testimoniar el triunfo del catolicismo y de la fe, son el resultado del vacío religioso que el Renacimiento y las crisis eclesiásticas dejaron en España. Como dice Américo Castro, el barroco pugna por aproximarse a un paraíso que juzga ya perdido.

Pero el vacío no sólo es religioso. También es político, y en este sentido, el barroco tiene que ver con la llamada decadencia española: el desengaño que sigue a un periodo de apogeo, en el decir de Pfandl; la nostalgia de la edad heroica, en el decir de Díaz-Plaja. La falta de ascendencia moral sobre el pueblo de los

[4] Citado por Sarduy. *Ibidem*, pp. 56-57. Nota 42.

últimos Austrias y sus favoritos, las guerras permanentes, que acarrean la hambruna, la prostitución y la mendicidad que registra la novela picaresca; la pérdida política y religiosa de los Países Bajos, la ausencia de ideales nacionales son algunas de las causas más notables de la decadencia política española, que siguió a la hegemonía parentética del siglo XVI. Este vacío social y político, que lleva a Quevedo a hablar de «los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes ya desmoronados», conduce inevitablemente a la evasión, que se aduce como santo y seña del barroco; ya la negación ascética de la vida, ya la ironía. Así, se exagera la ingénita dualidad española de naturalismo e ilusionismo: o la burla grotesca y amarga de Quevedo o la embriaguez voluptuosa de Góngora, efectos de la misma causa. Las diferencias entre conceptistas y culteranos, en última instancia, son, como dice Croce, meros pleitos de familia.

Hemos visto, aunque muy sintéticamente, cómo ciertas características formales del barroco, a las que el consenso de los historiadores les atribuye representatividad, se articulan estructuralmente y guardan correspondencia con la ideología del momento histórico en que tal estética se manifiesta. En la constitución del barroco español intervienen determinados condicionantes religiosos, políticos, culturales, que no sólo se reflejan objetivamente en cada uno de los elementos que conforman la estructura del barroco, sino que le son inherentes ideológicamente, y a tal grado que para algunos historiadores del arte hay

una relación de identidad entre España y el barroco. En efecto, muchos piensan que en España existe un gusto barroco permanente y eterno mientras que el clasicismo es ahí parentético e importado. Más que juzgarlo como un estadio intermedio entre el Renacimiento y la Ilustración, como lo había hecho Américo Castro, Helmut Hatzfeld considera inversamente al Renacimiento como una suerte de intromisión entre el espíritu mozárabe y el barroco propiamente dicho. Con la Contrarreforma y el jesuitismo concomitante, España se erige, por predeterminación, en el país del barroco y se encarga de propagarlo, como estilo nacional, con toda su fuerza ideológica, al Nuevo Mundo.

Es en esta su condición ideológica donde se generan diferencias antitéticas con respecto al papel que el barroco desempeña en América: para algunos es imposición colonialista; para otros, punto de partida de la emancipación.

Si en la península ibérica, como hemos dicho, el barroco es el arte de la Contrarreforma, ha de entenderse que su objeto es la defensa del dogma católico. Su finalidad primera, entonces, es fortalecer los valores religiosos que la Reforma había puesto en entredicho, y sus recursos expresivos, más que dirigirse a la inteligencia, escéptica desde el Renacimiento, toman como blanco la piel, vulnerable a los vigorosos estímulos afectivos y sensoriales. Pero a su vez, la consolidación de la fe religiosa a través del arte barroco tiene como finalidad última la justificación

del absolutismo, que en España, acorde todavía a valores medievales, ha de perseverar merced a una concepción teocéntrica, que impide las movilizaciones sociales hacia la modernidad burguesa. Tal ideología, evidentemente, se refleja en la conquista política y espiritual de América: el dominio imperial sustentado en la fe religiosa. En este marco ideológico, el arte barroco funge como medio de propaganda contrarreformista para la consecución de dos fines prioritarios: evitar cualquier desviación de la ortodoxia católica por parte de los criollos e incorporar a los nativos al sistema cultural hispánico. Al respecto, Leonardo Acosta dice:

«El barroco se introdujo en América una vez terminada la etapa aventurera de la conquista, el "periodo heroico". Su finalidad será precisamente mitificar y eternizar esa conquista, darle validez, no ya legal, lo cual había sido labor de los teólogos y juristas, sino artística y cultural.»[5]

Según esta tesis, el barroco es trasplantado al Nuevo Mundo con absoluta fidelidad a los patrones estéticos peninsulares. Sin embargo, en lo que se refiere a la arquitectura y a las artes plásticas en general, en las que quizá se aprecie con mayor objetividad el arte barroco, hay que decir que desde los primeros tiempos de la conquista espiritual habían asomado, sobre todo en los lugares donde se gozaba de una importante tradición plástica prehispánica, rasgos de carácter indígena en las decoraciones de los edificios cristianos, ya que la mano de obra era india, aunque los proyectos fueran españoles. A tal presencia, José Moreno Villa le dio el feliz nombre de arte *tequitqui*, que en náhuatl significa 'tributario', a semejanza de la palabra *mudéjar*, que quiere decir 'vasallo' en lengua arábe y que se empleó precisamente para designar el arte musulmán desarrollado en los territorios cristianos reconquistados.

Estas manifestaciones del arte *tequitqui*, en principio tímidas y apenas perceptibles –un guajolote en una escena en que Francisco de Asís «dialoga» con diversos animales, o un caballo calzado con huaraches, por ejemplos–, se fueron acendrando, hasta que se llegó a un verdadero sincretismo en el barroco del Nuevo Mundo, como el que puede observarse en las capillas poblanas del siglo XVIII –San Francisco Acatepec y Santa María Tonantzintla. En ellas, el barroco criollo, presente en los retablos de madera sobredorada con sus columnas salomónicas y sus santos estofados, queda subvertido por la fuerza indígena que lo dota de originalidad insospechada: una multitud de ángeles indios, tocados de plumas, armados de arcos y flechas, policromados con intensos y chillantes colores, puebla las bóvedas de doble cañón, apenas visibles bajo la profusión decorativa. Entre las

[5] Leonardo Acosta. «El barroco de Indias y la ideología colonialista» en *Comunicación y cultura,* 2ª ed., Nueva Imagen. México, 1978. Núm. 2, p. 135.

uvas –frutas sagradas–, las más exultantes frutas tropicales se desprenden de arcos y lunetos. La hibridez, la mixtura, la simbiosis hacen del barroco americano un arte bizarro, fantasioso, colorido, popular, que lejos de reflejar la sumisión presupuesta por Acosta, es signo vigoroso de la originalidad americana. Por ello Lezama Lima llama al barroco americano, en vez de arte de Contrarreforma, arte de *contraconquista*. De tal manera es genuino e intenso en su desarrollo que es claro testimonio de que América está preparada para asumir su independencia. Dice Lezama:

«El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad.»[6]

Al hablar del barroco, Leonardo Acosta sólo se refiere al aparato propagandístico de la Contrarreforma, que ciertamente pretende, de manera impositiva, vigilar a los criollos y reeducar a los indígenas. Pero si bien es cierto que los condicionantes históricos,

[6] José Lezama Lima. *Op. cit.* pp. 104 y 105.

inherentes a la ideología del barroco, persisten en América –que justamente por su carácter colonial es reflejo de la política peninsular–, también lo es que las circunstancias históricas afectan de manera distinta a la Metrópoli que a los territorios de ultramar. Por más que una situación colonial sea determinada por la historia y la cultura del Imperio, el espíritu rebelde de los vasallos no ceja en expresarse de acuerdo a sus propias condiciones de dominio. Este espíritu es el que, a fin de cuentas, habrá de conquistar la libertad. Así, el barroco pasa de ser un instrumento de conquista para ser, reversiblemente, un instrumento de contraconquista, esto es de liberación.

El barroco y la Ilustración en la Nueva España

En el antiguo colegio de San Ildefonso, soberbio edificio de la arquitectura novohispana del siglo XVIII que dio albergue al más preclaro pensamiento de la época, Octavio Paz explicó hace algunos años que la falta de tradición crítica entre nosotros se debía a que en el orbe hispánico las luces habían brillado por su ausencia: «Me parece –dijo– que lo que nos faltó fue el equivalente de la Ilustración y de la filosofía crítica. No tuvimos siglo XVIII.»[7]

[7] Octavio Paz. *La literatura iberoamericana por un testigo de vista*. Conferencia magistral dictada en el Anfiteatro Simón Bolívar del Antiguo Colegio de San Ildefonso el día 22 de agosto de 1988, con

Por haber sido dicho donde se dijo, tal aseveración configura una imagen, si no paradójica, sí, por lo menos, inquietante: nuestra virtual Ilustración es negada precisamente en el recinto que fue sede de la Compañía de Jesús, cuyos brillantes humanistas de alguna manera detentaron el espíritu enciclopédico de la Nueva España. Significativamente, el edificio de San Ildefonso no responde al estilo propio de la Ilustración: el neoclásico, que en las colonias americanas no fue adoptado sino hasta que éstas casi dejaron de serlo. Antes bien, es una construcción ornamentada según el gusto barroco, que en la América española y muy notablemente en la Nueva España se prolonga con fecunda energía durante casi toda esa centuria.

¿Qué extraño desasosiego suscita, así las cosas, esta imagen? ¿Qué significa que se haya descartado la Ilustración de nuestra historia y aun sus posibles equivalentes en el mismo lugar donde hace más de dos siglos dictaron cátedra humanistas de pensamiento crítico y de vocación universal como Francisco Xavier Alegre y Diego José Abad? ¿Qué significa, por otra parte, que el espíritu enciclopédico de los jesuitas –cualesquiera que hayan sido sus límites y sus

motivo del Congreso del Cincuentenario del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. La parte final de la conferencia fue publicada con el título «¿Es moderna la literatura hispanoamericana?» en *Proceso*. Año 11. Núm. 617. México, 29 de agosto de 1988. pp. 46-49.

subordinaciones, su importancia y su proyección– se haya forjado en un espacio barroco, como el de San Ildefonso, protegido por la demarcación mestiza de la chiluca y el tezontle, abierto y cerrado por sus portadas de pilastras estípites y bajorrelieves contorsionados; o como el del Colegio de San Martín, en Tepotzotlán, recubierto de protuberantes estucos y retablos churriguerescos, donde estudiaron el poeta neolatino, Rafael Landívar, y el historiador que anuncia la antropología moderna, Francisco Xavier Clavijero?

Al transcurrir por el siglo XVIII, el barroco adquiere en la Nueva España un carácter propio, esto es diferencias pertinentes con respecto a los modelos peninsulares. Mientras que el barroco español, a partir de la instauración de la dinastía borbónica, se va sometiendo a las normas que acabarán por conformar el neoclasicismo, nuestro barroco va cobrando rasgos de identidad cultural americana.

Frente al imperante racionalismo europeo de aquella centuria, nuestro barroco constituye, en cuanto a la identidad, lo que Edmundo O'Gorman denominó *el sueño de la Nueva España*. Y en este sueño autocomplaciente irrumpe, como una pesadilla, la Ilustración, que considera que la única verdad posible –la verdad universal– es la que procede, paradójicamente, de una cultura en particular, la cultura europea. Así, al estudiar la historia antigua de México, como Clavijero; al cantar sus bellezas naturales y sus costumbres, como Landívar; al compendiar sus referencia bibliográficas,

como Eguiara y Eguren, estos hombres, según lo ha visto Jorge Alberto Manrique, más que a la Ilustración, pertenecen al barroco.[8]

La Compañía de Jesús ciertamente tiene los oídos muy atentos a las voces de la Ilustración, a las voces de los libros prohibidos que introducen curiosos viajeros en nuestro Continente, a las voces de notables sacerdotes extranjeros que en los colegios y en las misiones jesuitas de diversas partes del mundo debaten los asuntos políticos de América, a las voces que desacreditan al Imperio español... en fin, a las voces que abren las fronteras del tradicionalismo hispánico y que tendrán repercusión en el proceso de independencia americana. Pero esas voces, que proceden de los sistemas críticos modernos, resuenan, aquí, en un espacio barroco, y en vez de articular un discurso ilustrado en un sentido riguroso que nos hiciera partícipes cabales de la modernidad europea, propician, más bien, el ensimismamiento en los embrionarios valores nacionales. Como quiera que sea, en ese espacio barroco, que ya es nuestro –propio y singular–, se instalan, incómodas o apretadas, como intrusas o como advenedizas, las ideas ilustradas. De su intención universalista no se cumple aquí sino la voluntad de reivindicar, ante la cultura universal, los valores de la incipiente mexicanidad: Clavijero, con inusitada sapiencia crítica, se empeña en defender a las culturas indígenas mexicanas de las tesis discriminatorias de Buffon, De Pauw y Robertson; y Landívar, en su *Rusticatio Mexicana*, hace pasear a Júpiter y a Diana, a Apolo y a Latona entre las nopaleras de un paisaje mexicano, apenas alterado, en su paz bucólica, por los chillidos de alguna policroma guacamaya.

[8] Cf. Jorge Alberto Manrique. «Del barroco a la Ilustración», en *Historia general de México*. El Colegio de México. México, 1977. Vol. 2, pp. 437 y ss.

El pensamiento ilustrado, del cual emanan los principios de la universalidad enciclopédica y de la crítica, aquí se aloja, pues, en la pasión mexicana del barroco. En tal instalación consiste, acaso, nuestra singularidad: no precisamente en la ausencia de la Ilustración y en la consecuente falta de crítica, sino en el inseparable matrimonio, que no desplazamiento ni ruptura, de las luces y el Señor Barroco, de la crítica y la pasión. *Pasión crítica* por cierto y no en vano se titula un libro que recoge y comenta el pensamiento crítico de Octavio Paz, del cual reproduzco el epígrafe del propio autor de *Los hijos del limo*:

«Pasión y crítica: amor inmoderado, pasional por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega.»[9]

En la misma conferencia magistral de San Ildefonso, Octavio Paz, al deslindar al mundo hispánico

[9] Octavio Paz. *Pasión crítica*. Seix Barral. Barcelona, 1985. (Biblioteca breve). Epígrafe.

del pensamiento crítico moderno, sustentó su identidad precisamente en tal apartamiento: «Ni con la mejor buena voluntad –dijo– podemos comparar a Feijoo o Jovellanos con Hume, Locke, Diderot, Rousseau, Kant. Allí está la gran ruptura: allí donde comienza la era moderna, comienza también nuestra separación. Por eso la historia moderna de nuestros países ha sido una historia excéntrica.»[10]

Este planteamiento de Paz no se limita a definir a nuestra historia en función de su excentricidad con respecto a los sistemas críticos modernos, sino que conlleva un juicio de valor: por excéntricos, nuestros países son acríticos, esto es rudimentarios con respecto al mundo moderno. Tal valoración no parece distar del ancestral paradigma que opone la racionalidad europea al primitivismo americano, si bien éste se adorne con las dudosas gracias de la inocencia, el estado de naturaleza o la promisión; civilización *versus* barbarie, pues, con todas sus implicaciones ideológicas y sus secuelas literarias. Si, amparados en la tesis de Edmundo O'Gorman, aceptamos que América se incorpora al repertorio de ideas y de valores en que se sustenta la cultura occidental, habría que fijar su identidad en las peculiaridades de tal incorporación.[11] En ello estribaría la excentricidad a la que alu-

[10] Octavio Paz. «¿Es moderna la literatura hispanoamericana?». *Loc. cit.*

[11] Edmundo O'Gorman dice: «Ya es tiempo de que vayamos pensando en la América recién aparecida, como una esfinge que desde el otro lado del Océano lanza interrogaciones que son otros tantos retos

de Paz (sobre todo si se toma en cuenta el modelo hispánico, de suyo excéntrico, al cual se incorpora la América española), más que en una oposición reductora que tantos exotismos ha generado.

De nuestra excentricidad no se desprende, pues, que no tengamos tradición crítica sino que precisamente por tal excentricidad nuestra crítica adopta modalidades específicas, toda vez que en nuestra historia las luces alternaron amigablemente con el barroco.

Tras haber sustraído a nuestra historia de la Ilustración, Paz hace una salvedad que quizá no contradiga, en esencia, la peculiar superposición de las ideas ilustradas en América, a la que he hecho refrencia:

«Si es verdad que en la América hispana no hemos tenido movimientos intelectuales comparables a los que han aparecido en Europa desde el siglo XVIII, no es menos cierto que sí hemos tenido pensadores que han reflexionado a veces con brillo y otras con hondura sobre nuestra historia, nuestra cultura y nuestras peculiaridades. Su punto de partida ha sido

a los sistemas y convicciones del Viejo Mundo. Su sola presencia es un poner a prueba esas convicciones y sistemas. América exige su inclusión en la cultura europea; pero a su vez la cultura europea va a exigirle a América que se comporte conforme a los supuestos en que esa cultura está fundada.» *Fundamentos de la historia de América*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1942. pp. 25-26.

alguna doctrina europea pero sus conclusiones han sido, casi siempre, originales.»[12]

Esta consideración, empero, no deja de suscitar algunas interrogantes. Precisemos, antes de formularlas, el concepto de originalidad, que aquí aparece estrechamente ligado con la idea de propiedad. Una cosa es original en tanto que es propia, es decir en tanto que no es copia, imitación o remedo de otra; en tanto que no es ajena. Como, según Paz, no tuvimos Ilustración, nos fue negada la posibilidad de articular un movimiento intelectual propio. De esta manera, sólo nos queda la capacidad excepcional de llegar a conclusiones propias utilizando doctrinas europeas que, por serlo, nos son ajenas.

Habría que preguntarse, primeramente, cómo pueden considerarse propios y originales los productos de la aplicación de un sistema ajeno cuando es precisamente el sistema el que determina esos productos. Pero hay otras preguntas acaso más importantes: si no tuvimos Ilustración, ¿cómo algunos intelectuales hispanoamericanos han podido utilizar los sistemas críticos de la Ilustración para llegar a sus propias conclusiones? ¿No consiste en eso precisamente el pensamiento ilustrado: en adoptar una postura crítica frente a un determinado objeto de estudio? Por otra parte, si la Ilustración es considerada ajena a nosotros por ser europea o simplemente porque no se

[12] Octavio Paz. *Op. cit.*

dio, como se dice, en la América española, ¿cómo, de haberse dado, habríamos podido conformar un pensamiento original y propio cuando, en ese supuesto caso, es obvio que lo habríamos copiado o importado, y por lo mismo tal pensamiento no sería ni propio ni original?

Permítaseme responder a estas preguntas con una perogrullada: habida cuenta de nuestra historia colonial hispánica y por lo mismo excéntrica, lo propio y original americano es tener cosas en principio ajenas que hacemos propias en virtud que no las teníamos ni podríamos tenerlas. Esa es nuestra originalidad. No tenemos tradición crítica a la manera europea; tenemos tradición crítica a la manera americana. ¿Y cuál es esa tradición crítica americana? La que se genera de la superposición –y no del desplazamiento ni de la ruptura– de un sistema ilustrado en un sistema barroco; de unas ideas europeas supuestamente universales en una cultura americana supuestamente peculiar.

La narrativa neobarroca hispanoamericana

En 1972 Severo Sarduy publicó un ensayo inaugural, titulado «El barroco y el neobarroco»[13] en el que advierte, sin pretender explicarla en términos

[13] Severo Sarduy. «El barroco y el neobarroco» en *América Latina en su literatura*. 4ª ed. Siglo XXI. México, 1977. pp. 167-184.

históricos o ideológicos, la señalada presencia de la estética barroca en algunas manifestaciones artísticas de la cultura hispanoamericana –particularmente literarias y de origen cubano–, y se propone precisar formalmente el concepto «barroco», que, como hemos visto, ha ampliado su espectro semántico de tal manera que ha dado pie a las más inusitadas metáforas.

Como ejemplos de la utilización de los diversos recursos del barroco que consigna en su estudio, Sarduy hace referencia a Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante. Estos mismos escritores cubanos han aludido en sus trabajos ensayísticos y en sus propias novelas a su filiación barroca.

Contrariamente al intento de rigurosidad formal de Severo Sarduy, los términos barroco y neobarroco se han empleado, a partir de la publicación de dicho artículo, cada vez con mayor dispendio. Y es que los postulados de Sarduy, enriquecidos dos años después en su libro *Barroco,* que originalmente fueron aplicados de manera prioritaria a escritores cubanos, constituyen una tipificación, basada en la parodia y en el artificio, a la que virtualmente pueden responder muy diversas obras de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Pienso, por ejemplo, en novelas que se sustentan en un lenguaje paródico como *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia y *Terra nostra* y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes; pienso en textos cuya referencialidad estriba preponderantemente en la cultura libresca (arte del arte = artificio),

como ciertas ficciones de Borges y de Bioy Casares o numerosos capítulos de *Rayuela;* pienso en las grandes construcciones verbales a la manera de *Paradiso,* como *El otoño del Patriarca* de García Márquez o el discurso de Carlota en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso; pienso en la superposición de discursos en *Libro de Manuel* de Cortázar o en *Cien años de soledad,* donde Artemio Cruz y el bebé Rocamadour se suman a la prolífica lista de Aurelianos y José Arcadios... En fin, el propio modelo teórico de Sarduy propicia la extensión del término neobarroco a obras muy diversas, al grado de que no sería una exageración tomar esta su condición barroca como una de la señas de identidad de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

Ignoro si mis apreciaciones contribuyan a precisar el término *neobarroco* o, por lo contrario, incrementen su dilatación. Como quiera que sea, creo conveniente mencionar algunos aspectos que rebasan las tipificaciones estrictamente formales y que aluden a ciertos rasgos de su contenido ideológico para enriquecer su significación. Sin comprometerme por ahora a desarrollar tales aspectos, de suyo complejos, me limitaré a enunciarlos y a aventurar un par de reflexiones al respecto. Voy a referirme primeramente a la deliberada intención de los escritores neobarrocos por articular un discurso que incluya elementos propios de la estética barroca –particularmente la parodia–; y, en segundo término, a las posibles implicaciones de tal intencionalidad.

Quizá una diferencia entre los barrocos del siglo XVII y los neobarrocos de nuestros días consista en que aquéllos no sabían que eran barrocos y éstos vaya que lo saben. Gracián escribió su *Agudeza y arte de ingenio* pensando, acaso, que formulaba un tratado de preceptiva clásica (es decir ortodoxa). Los escritores neobarrocos, en cambio, se saben afines a la estética del barroco y utilizan propositivamente sus ingenios y sus agudezas. Tal intencionalidad puede antojarse artificial, pero digamos, en descarga de sus autores, que el barroco tiene como signo distintivo precisamente el artificio, y que por encima de la aventura, del abandono placentero a la proliferación, de la libertad y del capricho personal, el barroco es un arte prefabricado, como lo ha visto espléndidamente José Antonio Maravall: es un arte dirigido –esto es preconcebido y generalizado a través del *Kitsch*– y es un arte conservador en tanto que la movilidad y la ruptura que parecen determinarlo son vanas apariencias; en tanto que su objeto primordial es la preservación de un sistema de valores culturales. Así pues, la intención barroca, previa a la escritura, es parte de su *barroquidad,* si así se puede decir. Pero, cuál es la finalidad de tal intención en el caso de los escritores considerados neobarrocos. Próximo a las tesis de Mijail Bajtin acerca de la carnavalización, Severo Sarduy destaca la parodia como recurso pertinente del barroco. Dos son los mecanismos que, según el teórico cubano, utiliza el lenguaje paródico: la *intertextualidad*, que consiste en «la incorporación

de un texto extranjero al texto, su *collage* o superposición a la superficie del mismo», y la *intratextualidad*, que se refiere a los textos «que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos –citas y reminiscencias–, sino que, intrínsecos a la producción escriptural, a la operación de cifraje –de tatuaje– en que consiste toda escritura, participan [...] del acto mismo de la creación».[14]

La intertextualidad se manifiesta en la inclusión, ya literal, ya modificada aunque reconocible, de otros textos. Pero más que en estas manifestaciones exteriores, visibles en la superficie del discurso, es en la intratextualidad donde habita entrañablemente el espíritu paródico del barroco. Así considerada, la parodia implica un doble discurso, una doble textualidad: un discurso referencial, previo, conocido y reconocible, que es deformado, alterado, escarnecido, llevado a sus extremos por el discurso del barroco. Tal operación supone un retorno; es en sí misma un retorno. La parodia, según entiendo, no es otra cosa que llegar, *de regreso*, al punto de partida y recuperarlo –esto es preservarlo, enriquecerlo– con los beneficios adquiridos en semejante periplo: la crítica (el sentido del humor, el homenaje) que la distancia y la perspectiva otorgan. La parodia, pues, no se limita a la burla del discurso de referencia: la parodia implica una actitud crítica que pondera, selecciona, asume, fija, recupera y preserva los valores culturales.

[14] *Ibidem* pp. 177-178.

Esta parece ser, en la narrativa hispanoamericana contemporánea, la intención del discurso paródico: sentirse en posesión de una cultura y manifestar tal seguridad mediante la crítica: el juego, la reflexión, el reconocimiento. En efecto, nuestra narrativa se entretiene y se afana en articular un discurso barroco, que lo será más en la medida en que más se aparte del discurso parodiado, en que más abisme la distancia entre la ida y el regreso. Algunos ejemplos de este viraje extremo: en *Paradiso*, Lezama Lima llama al miembro viril «el aguijón del leptosomático macrogenitoma» distanciado así, gongorinamente, la relación entre el significado y el significante. Carpentier, en *Concierto barroco*, no se conforma con relatar la de suyo paródica *mise en scène* de una ópera con tema de Moctezuma, dirigida por Vivaldi en un teatro de Venecia, sino que llega a introducir carnavalescamente, al lado de Vivaldi, Haendel y Scarlatti, la batuta de Stravinsky y la trompeta viva de Louis Armstrong. En *El mundo alucinante*, Reinaldo Arenas hace que Fray Servando Teresa de Mier, si no lo estoy inventando motivado por la proliferante concatenación de hipérboles en la novela, se escape de la cárcel disfrazado de rata –así de grandes eran los roedores de las Caldas de Cádiz–. Severo Sarduy llega a identificar a Fidel Castro con el mismísimo Cristo Redentor en el capítulo titulado «La entrada de Cristo en La Habana» de la novela *De donde son los cantantes*.

Es en esta medida extrema, arriba ejemplificada con casos de la literatura cubana, donde el neobarroco se aproxima a un tipo de producción artística cuya esencia estriba precisamente en la diferenciación entre la ida y el regreso. Hablo de lo que Susan Sontag denominó *Camp* y que Carlos Monsiváis aplicó con acierto a diversas manifestaciones de la cultura mexicana:

«Camp es –reconociendo la falsedad, el anacronismo y la vigencia de esta división– el predominio de la forma sobre el contenido. Camp es aquel estilo llevado a sus últimas consecuencias, conducido apasionadamente al exceso. Camp es la extensión final, en materia de sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro [...] Camp es el amor de lo no natural, del artificio y la exageración [...] Camp es el fervor del manierismo y de lo sexual exagerado. Camp es el aprecio de la vulgaridad. Camp es la introducción de un nuevo criterio: el artificio como ideal. Camp es el culto por las formas límite de lo barroco, por lo concebido en el delirio, por lo que inevitablemente engendra su propia parodia. Camp en un número abrumador de ocasiones es [...] aquello tan malo que resulta bueno.»[15]

Algunas características que Monsiváis, siguiendo a Susan Sontag, atribuye al Camp son evidentemente afines a la estética del neobarroco y aplicables a diversas obras narrativas hispanoamericanas. Además

[15] Carlos Monsiváis. *Días de guardar*. Era. México, 1970. p. 172.

de pensar en novelas como *De donde son los cantantes* del propio Sarduy o *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, pienso en otras que, hasta donde entiendo, no han sido estudiadas a la luz del neobarroco pero que podrían responder a los postulados de Sarduy, como *Tres novelitas burguesas* y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* de José Donoso u otras de Manuel Puig tales *La traición de Rita Hayworth* o *Pubis angelical*. Es evidente en ellas, para seguir con la dicotomía meramente didáctica de Monsiváis, el predominio de la forma sobre el contenido, amén de otros signos comunes al Camp y al neobarroco. Un lenguaje abundante, generoso y exquisito parece desperdiciarse en la frivolidad o decadencia de sus temas. Pero ¿no es el barroco, acaso, el arte del desperdicio, de la excrecencia?: «La exclamación inefable –dice Sarduy– que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o a la repostería: *¡Cuánto trabajo!* implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo *perdido*!, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad!»[16]

Precisamente tales signos de desperdicio garantizan que el objeto de la parodia ha sido asumido y superado. Estas novelas que pudieran considerarse neobarrocas son testimonio de que nuestro discurso novelístico goza ya de los saludables tributos de la

[16] Severo Sarduy. *Op. cit.*, p. 182.

crítica: el humor, el juego, la ponderación. Acaso por primera vez en nuestra historia literaria, toda una narrativa se significa por expresar abundantemente, generosamente –hasta el desperdicio– que va de regreso de las cosas; de regreso de su propia historia.

[1988 y 2000]

Poligrafía hispanoamericana

Periferia de Alfonso Reyes

El joven poeta llega al estudio de la literatura por el camino de la pasión: el gusto incontinente, que precede al alfabeto, por el acontecimiento –y por la palabra que trasciende al acontecimiento. El joven poeta llega al estudio de la literatura por el insomnio verbal, por la imposición de la lectura, que aplaza todo lo demás, aun el amor. El joven poeta llega al estudio de la literatura por la memoria inevitable del poema, que le resuelve la vida, el ánimo, la incredulidad.

Y cuando el joven poeta llega al estudio de la literatura, impulsado por doce novelas azarosas y veinte poemas de amor, el estudio de la literatura le parece arduo o estéril. El joven poeta no quiere saber de métodos, de estructuras narrativas, de teorías literarias. Siente que saber de estas cosas es tanto como si le revelaran el misterio: le anticiparan el desenlace o le rompieran el poema –que se lo descompusieran. Hay algo de profanación en el estudio de la literatura:

como si lo más personal, lo intransferible, se expusiera sin pudor al concurso de los ajenos, de los otros. Hay algo de despojo. Y es que el joven poeta piensa, vanidoso y tímido a un tiempo, como Stephen Dedalus, como Franz Kappus, como Jeromil, que él es el único receptáculo de la palabra: que el tiraje de los libros amados es, como el de sus poemas, de un solo ejemplar.

Y como sólo el joven poeta «sabe qué grande es el deseo de no ser poeta, el deseo de abandonar esa casa de espejos en la que reina un silencio ensordecedor», un día se asoma a un género que no es el de la iniciación sino el de la madurez: el ensayo, «el centauro de los géneros», como lo llamó Alfonso Reyes, «donde hay de todo y cabe de todo» y que responde al infinito universo del Etcétera. Y ese día, el joven poeta, que ha leído cuanto ha leído por mera pasión de lector ingenuo, emprende el camino del lector profesional: sin dejar de ser amante de la literatura, empieza a ser marido de la literatura: cotidiano, fiel, disciplinado y constante. Y encuentra una nueva forma de la pasión, la que Octavio Paz ha llamado pasión crítica: la pasión por la inteligencia, por el conocimiento y aun por la erudición, que no niegan sino fortalecen la imaginación primordial. A propósito de sus ensayos, el progenitor del ensayo dijo: «estas son mis fantasías, por las cuales intento dar un conocimiento no de las cosas, sino de mí mismo».

De la lectura de *La rama dorada, Historia trágica de la Literatura, Amor y Occidente* o *El nacimiento de la tragedia,* el joven poeta adquiere la certidumbre de que las obras a las que hacen alusión semejantes monumentos literarios configuran un mundo referencial tan verídico como el de su geografía o el de su corazón. La literatura de la literatura: de sus vaivenes, de sus implicaciones, de sus orígenes. Y también de su esencia y de sus accidentes: su teoría.

La lectura de *El deslinde* de Alfonso Reyes es un tropiezo primerizo con la lucidez. Su densidad no se debe a la complicación de su materia sino a la claridad de su exposición, que deslumbra y enceguece.

A partir de su lectura, el joven poeta dejó de leer despatarrado en la cama, empezó a leer sentado al escritorio, con el lápiz presto, alternando el cuaderno de notas con el libro y volviendo cursivas las redondas: los subrayados comenzaron a ser suyos.

Ahora que el joven poeta dejó de serlo, cuando lee en un autobús o en una hamaca o en el baño (lugar donde Alfonso Reyes, por cierto, alojaba la sección de novelas policiacas de su inconmensurable biblioteca), sabe que empieza a ir –o a venir– de regreso de las cosas.

❦

Reyes y Borges se consideraron, recíprocamente, los mejores prosistas de nuestro continente y aun de nuestra lengua. A saber dónde comenzó el círculo virtuoso.

De serlo, lo son por motivos diferentes.

Borges es un poeta aun para escribir prosa. No porque escriba poesía en prosa o prosa poética –que, por su inevitable hibridez, son modalidades literarias imprecisas–, sino porque hay en su escritura una voluntad de síntesis, de implacable selección verbal. En cambio Reyes es, ante todo, un prosista, si bien dejó constancia poética no sólo en la lírica, sino en la épica de su versión fragmentaria de *La Ilíada* y en la dramática de *Ifigenia cruel*: su discurso es generoso y prolijo y tiene la abundancia propia de la voluntad analítica. Asombra, por ello, su rigor. Si Borges pinta miniaturas, Reyes practica el muralismo pero a fuer de pinceladas breves y precisas.

Borges –como alguna vez confesó– rumia en el silencio de su ceguera cada frase y así, cuando la dicta, ya es perfecta. Reyes, corrector infatigable de su extensa obra hasta la fijación determinante de la imprenta, escribe, empero, en voz alta: parecería que no tuviera, como Cervantes, la oportunidad del borrador; que, dada una primera frase, acaso fallida o errática, resolviera su desenvolvimiento en el ejercicio mismo de la escritura.

Borges se asoma a su texto en los paréntesis que abre el otro Borges para hacer sus reflexiones metaliterarias, tantas veces irónicas, siempre críticas. Más que los paréntesis, Reyes disfruta las notas al pie de página y los índices onomásticos donde los otros Reyes –los infinitos pensadores absorbidos por el humillante patrimonio verbal de don Alfonso– quedan

debidamente registrados para pasar a la residencia de la obra, que alguien maliciosamente consideró casa de citas. Pero acaso lo que más defina el estilo de Reyes sea la puntuación, que revela la estructura prístina de su pensamiento. Podría pensarse, llevando las cosas al extremo de la hipérbole, que la puntuación precede al texto mismo. Y es que se puede cambiar una palabra, pero no un punto y coma. Cada punto y coma de Alfonso Reyes es como un par de banderillas clavadas con maestría en el indómito toro de la prosa.

Si algo une profundamente a Borges y a Reyes, amén de su infatigable búsqueda de la perfección formal y su sentido del humor, es un entendimiento de la vida como texto literario. Aun los placeres más mundanos de Reyes –de la gastronomía al erotismo– lo son por la palabra. Y las obsesiones de Borges –tigres, espejos, laberintos– no son más que otras tantas metáforas de su obsesión esencial: la escritura. Para Borges, el universo y su autor –divino laberinto de los efectos y de las causas– son un lenguaje cifrado que el hombre se empeña, vanamente, en descifrar. Si la vida es una sucesión de textos, Borges y Reyes, al escribir, escriben que escriben: grafógrafos, en suma, diría Salvador Elizondo. Borges, que se figuraba el paraíso bajo la especie de una biblioteca, imaginó la Biblioteca de Babel. Reyes, simplemente, la habitó.

Leí *El deslinde* en la biblioteca de El Colegio de México.

Leí *El deslinde* sin camisa, porque a Alfonso Reyes, como dice José Emilio Pacheco, hay que leerlo por placer y no por obligación, y porque la de El Colegio de México, como todas las bibliotecas, requiere la desnudez del lomo para la catalogación del libro.

Cuando pude adquirir las obras completas de Alfonso Reyes, merced al empeño de mi amor adolescente, no quise proteger la camisa protectora y, conforme los iba leyendo, fui descamisando los libros en señal de pertenencia, como constancia poética. Y cuando hube descamisado los diecinueve volúmenes de entonces, creí cumplida la consigna de mi maestro Ernesto Mejía Sánchez:

–Maestro, ¿por cuál obra de Reyes debo empezar?– le había preguntado.

–Empieza por sus obras completas –me había respondido con la memoria posada en el prólogo a *El deslinde,* donde Reyes dice que a los jóvenes «no queda otro remedio que confesarles: lo primero es conocerlo todo y por ahí se comienza.»

Contar, en la historia de la literatura mexicana, con la obra de Alfonso Reyes es una garantía de supervivencia. No por el dudoso prestigio de lo cuantitativo, que Rulfo se encargó de desmentir, sino porque gracias a ella, como gracias a la obra de Carpentier, de Borges o de Lezama Lima, México e Hispanoamérica tienen relación con la cultura universal. Y en la cultura universal está lo nuestro. Es más: porque se conoce todo, como quería Reyes, comenzamos a saber de nosotros; porque sabemos de Aulide y de Táuride, sabemos que Ifigenia cruel podría haberse llamado Juana González.

El tema es obligado. Por lo mismo, no puede decir nada novedoso. Alfonso Reyes, ciertamente, es el mexicano universal: la visión de Anáhuac y la religión griega (porque en Grecia siempre hubo más dioses que hombres), el pasado inmediato de la literatura mexicana y la crítica en la edad ateniense, las letras de la Nueva España y los historiadores alejandrinos...

Ignoro cuál es la importancia de la obra alfonsina en el estudio universal de la cultura universal. Sé, en cambio, que, en un país que llegó tarde al banquete de la cultura, como dice el propio Reyes, y donde en aras de un nacionalismo patriotero con harta frecuencia se cerraron los oídos a las voces del mundo, la importancia de la obra alfonsina puede resumirse en una paronomasia que, sin ser de mi invención, dejo caer con mi mayor respeto: en el país de los ciegos, el tuerto es Reyes.

[1989]

A cien años del nacimiento de Jorge Luis Borges

Con su proverbial modestia, que hacía pensar más en la vanidad que en la devoción por los sistemas filosóficos que dudaban de la existencia misma del yo, Jorge Luis Borges se afanó en decir que su escritura no era suya. Si acaso, el escritor que lo ocupaba se nutría de su vida, de su experiencia, de sus gustos para producir una obra que no consideraba de su propiedad y en la cual el hombre ni siquiera se reconocía, como lo confiesa en una página memorable de *El hacedor*: «Yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.» Y es que Borges, más por el entusiasmo de la imaginación que por la convicción del raciocinio, adopta el pensamiento filosófico de Schopenhauer,

Hume, Berkley, para quienes el yo era una mera ilusión. «¿Habrá una frase más bella –se preguntaba– que la de Hume al decir: 'Cuando me busco, nunca estoy en casa'?» Siguiendo la tradición cabalística considera que el Universo, creado por una inteligencia infinita en cuya obra nada puede haber de contingente o azaroso, es un código secreto que el hombre se esfuerza, vanamente, en descifrar. Por ello da gracias, en «Otro poema de los dones», «...al divino/ laberinto de los efectos y de las causas/ [...] / por la razón, que no cesará de soñar/ con un plano del laberinto». Tal empeño ancestral va configurando un discurso milenario que borra la individualidad de quien contribuye a su articulación: «No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso *La Odisea*; postulado un plazo infinito con infinitas circunstancias o cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, *La Odisea*. Nadie es alguien: un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.» Así, en el «Otro poema de los dones» ya citado, da gracias, también, «por el hecho de que el poema es inagotable/ y se confunde con la suma de las criaturas/ y no llegará jamás al último verso/ y varía según los hombres». Desde su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, Borges niega los méritos de la individualidad en favor de la patria común del lenguaje y de la tradición y, desconociendo su propia creati-

vidad, dice en la dedicatoria: «Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.»

A cien años de su nacimiento, no podemos sino reconocer, aun en contra de los postulados filosóficos que profesó, las aportaciones personales e intransferibles de Jorge Luis Borges al lenguaje y a la tradición a los que perteneció su obra, y, de acuerdo a sus enseñanzas, agradecerlas como dones. Para ello, permítaseme acudir al recurso de la enumeración arbitraria que tanto utilizó para configurar sus universos, desde los más vastos e inconcebibles, como el que cree descubrir en el *aleph*, hasta los más íntimos, como el que se cifra en la enunciación de sus más caras devociones: «Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson.»

A cien años de su nacimiento:

Gracias a Borges por haber renovado el lenguaje y la tradición para recuperar, de regreso de las cosas, ese mismo lenguaje y esa misma tradición a los que opuso su modernidad casi adolescente.

Gracias a Borges por «El hombre de la esquina rosada», que aúna la tradición de la novela negra al lunfardo y se permite la perversión policiaca de ocultar al asesino en la única persona exenta por principio de toda sospecha, el propio narrador del relato.

Gracias por sus dilucidaciones a propósito de la literatura gauchesca, creada por hombres de la ciudad que inventaron metáforas rústicas; por sus milongas de cuchilleros y por el épico nombre de Jacinto Chiclana.

Gracias a Borges por haber pasado «de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito». Gracias por añadir una nueva escala al más desbordado y fantasioso de nuestros pensamientos, según la última y ejemplar estrofa de uno de los sonetos dedicados al ajedrez: «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza./ ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías?»

Gracias a Borges por haber limpiado el lenguaje de tantas ámpulas retóricas, por haberle dado al adjetivo un valor sustantivo. Gracias por el verbo *fatigar*, aplicado a bibliotecas, y por la fingida modestia de su reiterada expresión «que yo sepa», referida, por ejemplo, a la perfección de la novela *La invención de Morell* de Adolfo Bioy Casares. Gracias por el título de uno de sus libros: *Historia universal de la infamia*.

Gracias a Borges por la brevedad de sus textos, que lleva aparejada la fatigosa búsqueda de la perfección. Su poesía concentra el universo porque la de nombrar el mundo es la función primordial de la poesía, y su prosa adopta, del lenguaje poético, la densidad de cada palabra, el rigor iluminador del adjetivo, la sonoridad que se deposita con fidelidad textual en la memoria del lector. Ante alguna pregunta que intentaba relacionar sus limitaciones visuales con las

de Sartre, Borges definió, por oposición al escritor francés, su rigor formal: «Sartre escribió siempre libros muy extensos: tenía entonces necesidad de releerse, de corregir. Yo, con mis pequeñas narraciones, puedo pulir cada frase en el silencio de mi ceguera, y así, cuando la dicto, ya es perfecta.»

Gracias a Borges por sobreponerse a la taxonomía preceptiva de los géneros: por publicar libros misceláneos, por escribir poesía con aliento narrativo y prosa con aliento poético, por tratar la ficción como ensayo y por dotar al ensayo de ciertos atributos de la ficción. Por entrometer a Pedro Henríquez Ureña en «El aleph» y en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y por deslizar una nota falsa al pie de página en una sesuda disquisición sobre las traducciones de *Las mil noches y una noche*.

Gracias a Borges por su filiación hacia Macedonio Fernández, a quien sin él, acaso desconoceríamos, y por haberle heredado la inteligente locura, la abjuración de los preceptos y la reflexión metaliteraria.

Gracias a Borges por su sentido del humor, que procede más de la inteligencia y de las referencias culturales compartidas que de la gracia, y se desliza como un puñal en la noche, a veces casi imperceptiblemente.

Gracias a Borges por presentarnos a nuestros antepasados, por hacer partícipe a nuestra literatura de tradiciones literarias, como la hebrea y la árabe, que le pertenecen por historia, y de otras, como la inglesa, que nos dan salud, humor, economía y una

distancia pudorosa con respecto a nuestras propias emociones.

Gracias a Borges por haber destacado el valor literario e imaginativo de ciertos saberes filosóficos: desde la dimensión épica que cobra la segunda aporía de Zenón de Elea al poner en competencia a Aquiles y una tortuga para probar el carácter ilusorio del movimiento, hasta la ficcionalidad de los argumentos idealistas de Berkley, que, como Hume notó para siempre, «no admiten la menor réplica y no producen la menor convicción».

Gracias a Borges por su ceguera, por su noche permanente, por la descalificación de la palabra *pesadilla*, por la memoria de sus lecturas tempranas y sus relecturas, por las fotografías que no vio que le tomaron, por su voz de lenta respiración y rápida ironía.

Gracias a Borges por sus repeticiones obsesivas, por sus tigres, sus espejos, sus cuchillos, sus laberintos, que no son más que otras tantas metáforas de su obsesión fundamental, la escritura.

Gracias a Borges por su desdoblamiento, por meterse de contrabando, como personaje, en varios de sus cuentos y por la graciosa torpeza de Beatriz Viterbo.

Gracias por su amistad con Bioy y con Victoria Ocampo. Gracias por su correspondencia con Alfonso Reyes.

Gracias por sus prólogos, por sus dedicatorias, por la recuperación de obras y de autores olvidados,

perdidos o desdibujados, por la revitalización de los clásicos y por haber sintetizado toda *La Iliada* en el rostro de Elena y toda *La Odisea* en la perseverancia de Ulises.

Gracias por su longevidad literaria que va de su precoz traducción de *El príncipe feliz* de Wilde, a los nueve años de edad, a sus poemas póstumos.

Gracias por sus lectores, Augusto Monterroso, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y todos nosotros.

Gracias «por los íntimos dones que no enumero».

Gracias, finalmente, por la frase que le espetó a un periodista que lo conminó a añadir unas palabras al término de una entrevista, y que hoy cobran pasmosa actualidad: «diga que Borges detesta la violencia de los imbéciles. Y diga, después, que Virgilio es exquisito».

[1999]

Julio Cortázar

Pudo más el cronopio que la fama

Yo no conocí a Julio Cortázar. Recuerdo con tranquila precisión el brutal nerviosismo que me asaltó en un pasillo del Hotel Del Prado la primera vez que no lo conocí. Tengo ante mí, nítidos y despedazados, cristalinos, los larguísimos instantes que duró nuestro desencuentro, pero no me acuerdo en qué año transcurrieron. Fue cuando se celebró en México una reunión política de tema tan extenso como su título: *Tercera Sesión Internacional Investigadora de los Crímenes de la Junta Militar Chilena.* Quizá en el 76. Yo no tenía en ese doloroso entierro más vela que la elemental solidaridad de mi corazón con un pueblo vejado y oprimido, pero me sentí invitado por el solo nombre, en la lista de los oradores participantes, de quien había sido mi mejor amigo: Julio Cortázar. Hacía varios años que mi vida se había dividido,

como la de tantos otros, en *antes de J. C.* y *después de J. C.* Durante muchas y muy prolongadas noches de soledad adolescente, Cortázar me había hecho cisco el mundo hasta entonces conocido y aceptado y creído, tan cómodo, tan blando, tan café con leche diría él, para descubrirme el otro en el que mi adolescencia quisiera, sin vergüenza, perseverar: el del amor incodificable y la búsqueda permanente, el de la metáfora hecha carne. Con su tesonera juventud, Cortázar me había hecho verdaderamente joven, me había desordenado de manera irreversible todos mis ficheros. Pero no sólo era mi mejor amigo, el que mejor me conocía –porque nunca he sabido más de mí que leyendo sus páginas–, sino que, en cabal correspondencia, indudablemente que yo también era el mejor amigo suyo: su cómplice, el que comprendía sus rituales y sus ceremonias. ¡Qué maravilla!: la lectura de Cortázar nos deja con la convicción absoluta de que escribe para cada uno de nosotros en particular y de que cada uno de nosotros en particular es el afortunado poseedor de las claves y de los secretos para transitar por los itinerarios que sus palabras trazan. Y sin embargo, todos sus lectores, sin necesidad de conocernos, hemos formado alrededor suyo una especie de Club de la Serpiente con su propio lenguaje y, para emplear una imagen suya, algo tenemos de hormigas que se frotan las antenas al pasar. Muchos años después de haber leído *Rayuela*, lo que, según pensaba, me aislaba del barrio donde vivía –avisado en pandillas y juegos de fútbol callejeros– vine a saber que Eduardo Casar leía la *contranovela* en una azotea vecina a mi casa ese mismo año de 67, acaso el mismo capítulo que yo leía, acaso consultando los mismos nombres propios en la misma edición del mismo *Pequeño Larousse Ilustrado* que yo consultaba. ¡Y yo que me sentía tan solo en mi barrio y en este mundo!

Cómo no rebasar, entonces, la preservativa cara de la página impresa –que aleja al autor en la misma medida en que lo acerca– y establecer la continuidad de los parques, borrar las fronteras entre el autor y el narrador y entre éste y el lector y entre un lector y otro y corresponder al guiño, no sólo como tributo de la admiración, sino de la amistad con ella confundida.

Con habilidad picaresca, pues, yo, que no conocía a ninguno de los funcionarios, políticos, intelectuales y periodistas congregados con todos los rigores de la exclusividad en aquel Salón de los Candiles del Hotel Del Prado, me hice de un gafete apócrifo, que me acreditaba como miembro del comité organizador, y burlé la vigilancia de los guaruras que imitaban, sin saberlo, el ademán del policía pintado en el mural de Diego Rivera en el *lobby* del hotel, que no permite que la plebe se acerque, entre otros, a José Martí, por ejemplo.

Entre los discursos de monseñor Méndez Arceo y de una señora gorda de la ONU que pugnaba por vetar a Pinochet la celebración del Día Internacional de la Mujer en Chile, distinguí a Julio Cortázar tras

larga y sudorosa búsqueda, cuando azarosamente el torso de un señor de bigote se hizo para adelante y el de otro señor sin bigote se hizo para atrás. Lo vi durante la fracción de segundo en que permaneció abierto ese compás antropomorfo: ahí, sentado, limpiándose los anteojos.

Cuando le toca su turno, sube al estrado toda su estatura. Las cuartillas en la mano. Instalados los anteojos. Su voz, reprobada en el ejercicio oral de *erre con erre cigarro, erre con erre barril, qué rápido ruedan las ruedas del ferrocarril*, renueva todos los lugares comunes que había medio oído hasta entonces. Como aria del tenor Américo Scravellini, su discurso emprende el vuelo y estremece los prismas de los candiles del salón. Mejor que nunca, supe que esa voz nos había abierto las puertas condenadas, nos había liberado la palabra, nos había enseñado el juego.

Al término de su intervención, se anuncia un receso. Convaleciente, salgo del salón encandilado a respirar un aire menos denso y a buscar un baño donde desahogar tanta contención. Desemboco en el largo pasillo al que dan las dos puertas del salón. Y al fondo, ahí, ante mi vista, Julio Cortázar, que ha salido por la otra puerta con la misma precipitación que yo. Camina hacia mí, quizá para ir al baño o quizá para bajar al *lobby* a tomarse un trago o hablar por teléfono. Viene hacia mí y yo voy hacia él. Ahí está, a treinta pasos, es decir a quince suyos y quince míos del encuentro en ese sucedáneo del *Pont des Arts* que

es el pasillo. O para ser más preciso y más respetuoso de las estaturas, a doce suyos y dieciocho míos, que ya van decreciendo, descontándose, dándose. ¿Cómo decirle, así, de golpe y porrazo, a la mitad del pasillo, sin un *gauloise* de por medio, sin una copa en la mano, sin Charly Parker de fondo, que...? Más bien, ¿qué decirle? Perpendicular al pasillo se deja ver la entrada –o la salida, según se vaya o se venga– de otro pasillo más corto, al que de seguro desembocan, a su vez, de un lado la pipa y del otro el abanico. Es decir que uno puede seguir derecho o doblar. Como una redención fulminante, se me viene a la cabeza un cuento de amor, de metro y de muerte inscrito en *Octaedro*, «Manuscrito hallado en un bolsillo». Instantáneamente formulo un código, un rápido juego que despoje a nuestro encuentro, que se anuncia inminente, de las vilezas de la causalidad o del destino. Y me digo: si Julio da vuelta a la mitad del pasillo para dirigirse al baño, no tengo derecho a seguirlo; en cambio, si continúa caminando hacia mí para bajar al *lobby*, tendré que decirle, en el momento en que nos crucemos, no sé cómo, qué. Muy cerca ya de mis latidos y de mi rubor, ay, dio vuelta. Y yo no tuve el valor, en esa primera ocasión en que no lo conocí, de romper mi propio juego de ruptura para decirle «no puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado».

Eso se lo dije la segunda vez que no lo conocí, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuando la causalidad o el destino, que entonces no pude

conjurar, me dio la gracia de darle la bienvenida a la Universidad.

–Qué inútil esto de presentar a quien no necesita ninguna presentación –había dicho entonces, ante un auditorio pletórico de estudiantes pletóricos–. *Todos aquí conocemos a Julio Cortázar. Y no sólo lo conocemos, sino que, por esa manera suya tan generosa, tan abierta de compartir en cada página sus ceremonias domésticas, sus rituales, sus juegos prohibidos, lo queremos mucho y somos sus amigos y aun sus cómplices. ¿Quién de nosotros no ha tenido la certeza de que tal o cual frase de Julio fue escrita para nosotros solos y para nadie más? ¿Quién no se ha reconocido, con pelos y señales, idéntico, en el peligroso espejo de su voz? ¿Quién, al leer un texto suyo, no ha atravesado la página, indiscreto pero conminado por la página misma, y no se ha metido en el espacio de Julio para tomarse una copa con él, oír un disco de Cole Porter y recordar esa página de Lezama o aquella escena de Glenda, a quien, por él, tanto queremos –porque Julio es a Glenda Jackson lo que nosotros somos a Julio. La continuidad de los parques, pues. Imposible no ver a la Maga, con su gusto por el mirlo, por el color amarillo, por el* Pont des Arts, *en la mujer a la que amamos. Así, La Maga, se apodaron nuestras novias en los juveniles días del 68. Imposible reprimir el grito* ¡Evohé!, ¡Evohé! *en cada orgumio, porque aprendimos más del amor con el capítulo 68 de Rayuela y sus noemas,*

sus hurgalios y sus orfelunios que con las explicaciones del doctor David Reuben desparramadas por el libro Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo y no se atrevía a preguntarlo *o con los innumerables* Boccaccios *proyectados en el Autocinema del Valle. Y es que Julio nos dio las instrucciones precisas para no seguir ninguna instrucción. Después de su lectura uno ya no puede convencionalmente subir una escalera ni comportarse en un velorio ni ver una pintura famosa –menos aún hacer una presentación académica y oficial. Julio nos hizo vomitar conejitos entre el primero y el segundo piso del elevador para acabar con el orden establecido en el departamento de la calle Suipacha; nos orilló a la subversión: a la inconformidad y a la crítica y a la conciencia y al compromiso y a las últimas consecuencias y, sobre todo, a la risa y a sus saludables estragos para matar las arañas de nuestro pozo negro. Con su ya proverbial juventud, nos enseñó a ser jóvenes: a ser menos famas que cronopios y a tener, en la punta de nuestro cocotero, siempre una esperanza. Julio Cortázar, ciertamente, no requiere presentación. Dado el caso, quienes necesitamos presentarnos somos nosotros. Por razones obvias es imposible que cada uno ratifique aquí, en voz alta, el cariño y la confianza que le tiene. Sea nuestra multitudinaria presencia manifiesto de amor.*

Esa tarde, Cortázar habló de Nicaragua y leyó algún cuento de Deshoras. Sus palabras sobre América Latina nos vistieron de luto, pero su presencia entre

nosotros nos vistió de fiesta. Ese contrasentido es la esperanza. Al final, ya de noche, lo invité a casa, a tomar una copa, a conversar:

–«No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado» –le dije entonces, citando esa frase suya.

–Perdóname –me respondió, dándome un abrazo obviamente desproporcionado–, pero estoy muy enfermo. Y con un conmovedor «cuenta con un amigo» pospuso nuestro encuentro largamente imaginado.

¡Qué difícil aceptar que el autor de nuestras esperanzas esté muerto! Qué difícil, también, consolarse con la idea clásica de que pervive en sus obras, porque él se hizo amigo personal de cada uno de nosotros más allá, si bien por ella, de la página impresa. Aunque no lo hayamos conocido.

Nada en la vida me parece más envidiable que no haber leído todavía un libro de Julio Cortázar. Cuando sus obras, a mediados de los sesenta, aún no circulaban fácilmente en México y mi suegra me los traía de Venezuela, me sentía como un niño ante un regalo envuelto y con ritual regodeo aplazaba lo más posible su lectura para que no se me acabara tan pronto. Los textos de Cortázar, claro, son para leerse cien veces –a mí se me terminó *Bestiario* como si fuera un jabón–, pero la primera lectura, la del *knock out*, la que nos pone al borde del abismo, es incomparable. Es, perdón por los lugares comunes, como la

primera Maga, como el primer viaje a París, como la primera fiesta de baile. Por eso no he querido leer *Los autonautas de la cosmopista*. Creo que no podré soportar el vacío de no tener nunca más otro libro de Cortázar después de su lectura. En esta hora de desolación y de miedo a no mantener, sin Julio Cortázar, la risa y la esperanza, quisiera guardar este libro, como un último regocijo, para el día de mi muerte, y emprender, siguiendo la ruta del autonauta mayor, el último viaje por la cosmopista.

[1984]

El mismo desprecio por casi las mismas cosas

En el capítulo nodal de *Rayuela*, aquel que relata la improvisación inútil y riesgosa de un puente que une, calle de por medio y a tres pisos de altura, los respectivos departamentos de Oliveira y Traveler, Horacio se empeña en explicarle a Talita, quien está a punto de la defenestración, que la distancia entre él y su amigo los acerca entrañablemente. Y es que sus más acusadas diferencias, piensa, se resuelven en la más profunda de sus semejanzas: ambos sienten «el mismo desprecio por casi las mismas cosas». Esta afinidad entre los dos personajes, que ha propiciado la lectura simbólica del capítulo 41 de la novela, cobra resonancia en la afinidad, tal vez más trascendente, entre el escritor y el lector. En efecto, a partir de

la aceptación de nuestras diferencias, Cortázar nos induce a compartir con él nuestro desprecio por casi las mismas cosas.

Heredera de los movimientos de vanguardia, uno de cuyos comunes denominadores fue la ruptura (de la proclamación del incendio de bibliotecas y museos de Marinetti al sistemático *épater le bourgeois* de Breton), la obra de Cortázar acaso sea más definible por lo que rompe que por lo que propone. O mejor dicho: su más sólida propuesta es precisamente la ruptura. Con afán experimental y espíritu iconoclasta, *Rayuela* responde al deliberado interés de su autor por escribir una *contranovela,* una obra con presunción novelística que no se subordina, empero, a las categorías imputables al género sino que, por el contrario, se empeña en romperlas, alterarlas, subvertirlas. En su caso es de tal manera feliz la ruptura que la obra pudiera responder a aquella consideración de Alejo Carpentier, según la cual toda gran novela empieza por hacer exclamar a sus lectores: «¡Pero esto no es una novela!» Tal cosa han de haber expresado los primeros lectores de *El Quijote*, novela que echó por tierra las estructuras que habían venido construyendo las novelas de caballerías. Cuando se le impugnó a Miguel de Unamuno que su obra narrativa *Niebla* no era una novela, se limitó a contestar secamente: «llámenle entonces *nivola*», y como tal fue subtitulada.

Los cuentos de Cortázar participan, tanto como *Rayuela*, de ese anhelo de ruptura que define la totalidad de su obra. En ellos se presenta, como constante, la confrontación entre el protagonista y el mundo establecido: el personaje intenta oponerse al mundo y el mundo, por su parte, propugna someterlo a la estricta observancia de sus reglas. Verdad de Pero Grullo, porque tal relación, cualesquiera que fueren sus signos, es inherente a toda obra literaria y dista mucho por tanto de definir de manera específica y pertinente la de Cortázar en particular. Un indicio, entre otros, que nos dirige hacia la singularidad de los cuentos de Cortázar es el inevitable fracaso del personaje, también constante, en sus intentos subversivos. Un buen ejemplo es «Carta a una señorita en París»: los conejitos que vomita el personaje-narrador pueden leerse, más allá de lo meramente fantástico, como el afán, intencional o no, por destruir ese mundo establecido, que representa el departamento de Andrée en la calle Suipacha, donde todo está dispuesto «en un orden cerrado, construido hasta en las más finas mallas del aire». Tras la destrucción que los conejitos practican en el departamento de Andrée, el personaje claudica, se deshace de los agentes de su propia sublevación y se precipita en el vacío. Son varios los cuentos que, como éste, desembocan en el suicidio del personaje que se ha empeñado «inútilmente» en la ruptura. Me vienen ahora a la memoria «Vientos alisios» y «Manuscrito hallado en un bolsillo», sobre los cuales habré de volver más adelante, no sin antes decir que en este último no se hace explícito el suicidio del personaje por la obvia

imposibilidad de hacerlo, dentro de los cánones realistas, en primera persona; sin embargo, el título mismo del cuento, escrito por un narrador diferente al que relata la historia, permite suponer tal desenlace. Los personajes que protagonizan estos cuentos son héroes en tanto que luchan contra un descomunal enemigo y son también antihéroes en tanto que no salen vencedores sino vencidos.

Ahora bien, el mecanismo que utiliza Cortázar con mayor frecuencia para presentar esta desigual batalla es el juego. Basta con recordar el solo título de algunos de sus libros –*Los premios, Rayuela, 62 modelo para armar, Último round, Final del juego*– para saber de la tutela que el juego ejerce sobre su obra, de la directriz lúdica de su quehacer literario.

He dicho que a través del juego se pretende enfrentar el mundo establecido. Pero qué es *el mundo establecido.* Todo puede caber en estas desmesuradas palabras, tan generales como la suma de todos los desprecios de Cortázar, cuyos referentes van desde lo doméstico –la rutina y el convencionalismo– hasta lo social o lo metafísico –el sistema político o el destino. El objeto de la ruptura y los mecanismos para incidir en él quedan expuestos con toda su amplitud semántica, pero con precisa contundencia, en un texto que se antoja manifiesto poético y que sirve de introducción a uno de los libros más desembarazados de Cortázar, *Historias de cronopios y de famas.* Se trata de una profunda exhortación al juego –sus instrucciones, si se quiere–, entendido como disposición

para negar el hábito que todo lo lame hasta darle suavidad satisfactoria; como arma eficaz para abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo; como solidaridad con un piso de arriba donde vive gente que no sospecha su piso de abajo, como vocación para romper el ladrillo de cristal que al preservarnos nos aprisiona y nos aísla.

Volvamos a los cuentos mencionados. En «Vientos alisios» la rutina ha empobrecido la relación de una pareja establecida; sin embargo, la reiteración sistemática de sus ceremonias íntimas, el cansancio, la modorra, las fórmulas consabidas, la obligación, no han agotado la última esperanza: queda viva, todavía, la posibilidad del juego. Y los personajes juegan para sacudirse de encima tanto polvo cotidiano. Pero pierden en el juego. Mueren. Se suicidan. Es cierto que su suicidio puede leerse simbólicamente como un retorno a la vida rutinaria y enajenada tras el paréntesis lúdico que no alcanzó a resolver los estragos de la abulia. Pero real o simbólicamente, los personajes mueren. Sí, aunque después de haber jugado. Y en el juego parece estar su redención.

De la misma manera, el personaje-narrador de «Manuscrito hallado en un bolsillo» se opone al destino mediante el juego: «Preferibles los peores desencuentros –dice– a las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana.» Y armado con las reglas de su juego personal se lanza en busca del amor en el metro de París. Mas traiciona su propio código e igualmente se suicida. Como en «Vientos alisios»,

la salvación, olímpicamente, está en el juego y no en el triunfo, pues no aventurarse equivale a someterse de antemano; equivale a vivir muerto.

Más concretamente, el juego puede presentarse también como la articulación de un lenguaje subversivo contra la opresión política. En «Grafitti» el juego no concluye con la muerte sino con la represión. Sin embargo, en aquellos dibujos a lo Antoni Tápies que los personajes pintan en las paredes de la vigilada ciudad y a través de los cuales comunican o creen comunicar su amor incipiente y solidario se marca una incisión que subvierte el sistema. Es hermoso, por incluyente, que tal subversión no proceda necesariamente del militante o del activista político sino de seres que, como toda la población civil, hacen suya la pinta que reza: «A mí también me duele».

El juego, expresado en el humor, en el viaje, en la locura, en el erotismo, en la búsqueda, tiene en *Rayuela* –y volvamos a ella– su más feliz expresión. A lo largo de sus páginas el impulso lúdico rompe con la institución por excelencia, la que, de no ser liberadora, es coercitiva y carcelaria: el lenguaje. Cortázar exonera a las palabras de sus ataduras académicas: no en vano Oliveira se refiere al *Diccionario de la Real Academia Española* como el cementerio adonde las palabras van a morir. Y esta actitud, adoptada como tema en los juegos verbales con el lexicón que a manera de anuncio publicitario de algún detergente se ampara en el lema «Limpia, fija y da esplendor», repercute, formalmente, en el quebrantamiento del

lenguaje que presupone una novela. *Rayuela* es un duro golpe a la institución narrativa, tanto en el plano léxico y sintáctico como en el de la estructura de la obra. Recordemos, a manera de ejemplo, el capítulo 68, en el que con voces inusitadas se describe un acto de amor tan inédito –y por ello conmovedor y convincente– como las palabras que lo describen:

«Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, redupli-miendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé!»

Con relación a la estructura, la novela es un juego que va más allá del título que la nombra: un juego con

sus reglas propias en el que nosotros participamos no sólo como recipiendarios de una obra abierta, sino como coautores toda vez que contribuimos, con nuestra singular lectura, en su misma construcción.

Empero, el verdadero blanco de la obra de Cortázar, el objeto central de la ruptura por la que pugna su fuerza lúdica, qué duda cabe, somos nosotros mismos, sus lectores, los que de una manera u otra, quién más quién menos, somos partículas del mundo establecido. Aunque compartamos con él, antes o después de su lectura, el mismo desprecio por casi las mismas cosas, como Oliveira y Traveler, Cortázar sabe que nuestras diferencias nos asemejan y no sólo se dirige, con ímpetu iconoclasta, a los famas enajenados, pragmáticos, apoltronados y de etiqueta, sino también a quienes presumimos, no sé qué tan legítimamente, de cronopios: conscientes, libres, críticos, buena onda. Somos nosotros todos quienes tenemos que rompernos. Con los codos y las pestañas y las uñas, rompernos minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal y jugarnos la vida mientras avanzamos paso a paso para ir a comprar el diario de la esquina.

Cortázar nos rompe. Irreversiblemente.

No se puede escribir igual después de su obra, que lanzó el anatema contra la solemnidad, el convencionalismo, la institución. Tampoco se puede leer igual. Y no sólo me refiero a la lectura de los escritores posteriores, que recibieron la saludable energía de su prosa, sino a los anteriores a él, quienes misteriosamente reciben la retroactiva influencia de su obra. Cortazarianos resultan hoy Macedonio Fernández y Apollinaire, Lezama Lima y Felisberto Hernández, Julio Verne y Edgar Allan Poe. He aquí la mejor prueba de que los rotos somos nosotros, los lectores de Cortázar.

[1984]

Prefiguraciones

Cuando murió Julio Cortázar tuve, como tantos de nosotros, un sentimiento de orfandad y de desesperanza. Me aterró la idea de no volver a leer, por primera vez –con el alborozo adolescente de la primera vez– un libro suyo. Algunas obras póstumas, publicadas inmediatamente después de su muerte en el mismo año de 1984, mitigaron la angustia: *Los autonautas de la cosmopista, Salvo el crepúsculo, Alto el Perú, Nada a Pehuajó* y *Adiós, Robinson*. Once años después, Alfagura nos entrega, para consuelo de los desesperanzados, el *Diario de Andrés Fava*, aquel personaje de la novela primeriza *El examen*, no publicada sino hasta 1986. Como la novela, el *Diario* está fechado en 1950, cuando Cortázar tenía treinta y seis años de edad y apenas había dado a la imprenta, de manera casi clandestina, *Presencia*, con el seudónimo de Julio Denis; los cuentos de *La otra orilla* y el poema dramático *Los reyes*.

Diario de Andrés Fava es un cuaderno misceláneo que Cortázar dejó inédito pero concluido –si es que los libros de Cortázar concluyen– en el que, con el susodicho nombre de Andrés Fava, anotó ideas, ocurrencias, impulsos líricos, consideraciones literarias y estéticas, bosquejos de cuentos, temas de novela, epígrafes.

La lectura tan tardía de un libro tan temprano de un escritor tan tardío rompe las concatenaciones cronológicas y provoca una sensación extraña, como si nuestra condición de lectores amorosos fuera reemplazada por una curiosidad filológica o genética, que se interesara más por los orígenes que por los resultados, por el subsuelo que por la casa que hemos habitado. Es inevitable: en la lectura del *Diario de Andrés Fava* todo adquiere un sentido de antecedente. Sí; es un libro embrionario, como los primeros textos de Gide, de quien el propio Cortázar celebra el despliegue natural que su obra primigenia alcanza con los años: «Lo admirable en la *carrera* de un escritor como Gide, es el desarrollo progresivo, armonioso, de las partes que un día integrarán frondosamente el árbol dado al viento».

Efectivamente, en el *Diario* se prefiguran los temas, las obsesiones, las ceremonias, los juegos, el lenguaje, la poética que habrán de definirse en la obra madura de Cortázar y que acabarán por definirla.

En él, la literatura y todas las *turas* son el referente natural de la escritura. Cortázar escribe sobre la literatura pero no a la manera del estudioso que reflexiona a su propósito; ni siquiera del ensayista que echa a volar la imaginación a sus expensas, sino de quien toma la literatura como la realidad misma, como si no fuera una transfiguración suya, sino la realidad natural, esa que se mete a la casa por la ventana, como si se tratara de un paisaje; esa que ha sustituido a la otra realidad, la real, tan ajena, tan vulgar, tan desconocida. Tomar la literatura por la vida y recrearla en la escritura es una de las más generosas dádivas de la prosa de Cortázar, de *Rayuela* a *La vuelta al día en ochenta mundos*; de *Último round* al *Libro de Manuel*. Ya aquí, en el *Diario*, convoca a sus escritores preferidos, tan suyos como Cortázar de nosotros: Mallarmé, Rimbaud, Saint-John Perse, Reverdy, Michaux, Supervielle, Apollinarie, y también Borges y Lugones, y les habla de tú –o de vos– y los libera de los bozales que les impusieron los académicos. Y a algunos, como a Hermann Hesse, los desacraliza y los maltrata con una contundencia a veces arrogante, como conviene a la edad del sacrílego y a su pasión por la literatura.

El *Diario* es también, como lo serán muchos títulos de Cortázar, un libro fragmentario, hecho de atisbos, guiños, intuiciones pasajeras, connatos poéticos. Y es que, desde entonces y hasta el fin, Cortázar es un escritor de textos breves. Aun *Rayuela*, su novela más extensa, se nos presenta ahora como un conjunto de textos breves y autónomos, algunos de los cuales, con absoluta independencia de sus vecinos, se nos imponen a la memoria cual poemas líricos, cual

boleros sentimentales: la carta al Bebé Rocamadour; el capítulo 68, que inaugura, para el erotismo, el lenguaje de los hurgalios y los orfelunios; el capítulo 7, ése de «Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca...», el 41, que es el del puente.

Muchos de sus cuentos están en ciernes en el *Diario de Andrés Fava*. En un párrafo, por ejemplo, sintetiza la imbricación entre la vida y la literatura que habrá de desarrollarse, con el mismo argumento, en el extraordinario cuento «Continuidad de los parques» con el que abre *Final del juego*: «La idea es la de un hombre sentado en un sofá verde junto a un ventanal sobre el parque, leyendo una novela donde una mujer encuentra furtivamente a su amante, conviene en la necesidad de asesinar al marido para quedar libres, y sube las escaleras que la llevarán a la habitación donde el marido, sentado en un sofá verde, junto a un ventanal, lee una novela...» En otro, anuncia el cuento «Casa tomada», con el que empieza *Bestiario*: «No estaría mal un relato que mostrara esta desposesión paulatina; cómo la gente, sin darse cuenta, va quedándose sin sillas, sin libros, sin discos, sin imágenes, sin sábanas». Semejantes antelaciones me confirman en la idea de que el cuento es anterior a su escritura, surge de un solo impulso, contundente como un *knock-out*, según lo definió el propio escritor con una cara analogía pugilística, en oposición a la novela, que siempre opera por decisión técnica. Por ello Cortázar hermanó el cuento con el poema y no con la novela, a pesar de que con ella

el cuento compartiera el género narrativo. Pero más allá de la presentación de la síntesis argumental de cuentos futuros, como los que he mencionado, el diario registra tonos, temas, maneras que prevalecerán en los cuentos cortazarianos y que los definirán inconfundiblemente: las alusiones muy íntimas a la infancia, que campean por los textos posteriores, narrados en primera persona por personajes infantiles, como «Los venenos», «Después del almuerzo», «Axólotl» u «Omnibus»; el juego como sortilegio para escapar a la enajenación de la vida rutinaria, que permanece en toda la obra narrativa de Cortázar; los encuentros casuales, la irrupción de lo insólito en los ámbitos cotidianos, las bifurcaciones, las otredades, los puentes.

Pero la prefiguración más importante, más que con los temas, después recurrentes, tiene que ver con el lenguaje. Un lenguaje imbuido de la energía de ruptura de los movimientos de vanguardia, que se enfrenta con enorme salud al lenguaje académico, solemne y subecuatorial. Un lenguaje joven, fresco, creador, que le imprime a su discurso los beneficios del humor y hace que nuestra literatura empiece a desperezarse del mortal aburrimiento al que la habían sometido nuestros escritores locales: «La literatura provinciana es de un hastío infinito porque el provinciano guarda el humor para la mera vida personal, y escribe *serio*, es decir muerto.» Por ello, años después, en algún capítulo memorable de *Rayuela*, Cortázar dice que el sentido del humor ha cavado más

túneles sobre la tierra que todas las lágrimas que se han derramado sobre ella.

No se piense, por lo dicho, que el *Diario de Andrés Fava* sólo tiene un valor arqueológico. Es también un libro divertido, que mira las cosas de otro modo, que convoca el misterio y en el que a menudo se suscita «el encuentro de dos palabras que se incendian en poesía».

[1995]

Monólogo con Evohé

Mira, Evohé. Desde el otro lado del tiempo y del espacio Julio nos invita a pasar, a trasponer los límites idiotas que nos separan. Nos señala con el dedo como diciendo «los que siguen» y pasamos de uno en uno al otro lado de la superficie de la página: a la parte de atrás de este triplay despedazado desde donde él nos llama, antes de que acaben de caer los granitos del reloj de arena. ¡Cuántas fotografías de Julio reunió Albita Rojo en este álbum! Este libro es un puente. ¿Te acuerdas del *Pont des Arts*? «Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.» Y el puente inútil –¿inútil?– que construyen con unos tablones Horacio y Traveler para comunicar las ventanas de sus departamentos con tal de no someterse al pragmatismo imbécil de bajar tres pisos, cruzar la calle y volver a subir tres pisos; ese

puente por donde intenta pasar Talita de los lados de acá a los lados de allá, como nosotros, Evohé. Y el puente de *Lejana*, ¿te acuerdas?, donde se encuentra Alina Reyes consigo misma, tan distante. Y los puentes del metro de París, porque son puentes las convergencias, las disyuntivas, los destinos –que así también se llaman en la señalización del transporte colectivo–: los encuentros y los desencuentros. Como para que algún estudiante de la facultad hiciera una sesuda tesis doctoral que se llamara algo así como *Julio Cortázar o la fenomenología de los puentes*, ¿no te parece?

Hazte tantito para allá, que no me dejas leer, Evohé. Aunque realmente no se trata de leer. Muy bien que Felipe Garrido haya escogido los textos que acompañan a las fotografías. Felipe sabe hacer muy bien estas cosas. Pero la verdad este libro es para verse, no para leerse. Es un libro para guardar huellas digitales. Que la memoria de cada quien le ponga a cada foto el texto propio. Las palabras de Cortázar ya se nos pegaron. Ya incidieron en nuestra manera de respirar, de caminar, de subir las escaleras. Si no fuera así, este libro nada nos diría. Es un libro de recuerdos, no de iniciación. ¿Estás cómoda, Evohé? Si no fuera por Cortázar, tú no estarías aquí, recostada en mis piernas. De veras.

Qué raro. El libro empieza por el principio. Julito, a los dos años de edad, en Suiza. 1916. La neutralidad helvética no le quita la cara de Gran Guerra. Ese año se reunieron en Suiza, en el Cabaret Voltaire de

Zürich, los artistas atrabiliarios que fundaron el movimiento Dadá: Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp. De los primeros vanguardistas que intentaron romper todos los códigos establecidos. Volver al balbuceo de los niños, al caballito de juguete. Qué curioso, estas fotos de infancia de Cortázar son las más serias, las más solemnes. Es mucho más adulto aquí que de adulto. Míralo nomás en la foto de la matrícula de enrolamiento militar, a los dieciocho o diecinueve años de edad, encorbatado y con un gallo ingobernable en el remolino de la cabeza. Con razón a lo largo de la vida tuvo que romper con tantas cosas. Como Dadá. Acabar con todas las gominas para dejar que el gallo cantara en libertad.

Cómo se nota en estas fotos de juventud real, cronológica digamos, la necesidad del apoyo, ¿verdad? La corbata postiza, la pipa sobreactuada, los anteojos mordisqueados, la pavita del mate. Son, a su modo, como las fotografías de los poetas modernistas, quienes siempre apoyaban la mejilla en una mano: Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones. O Ramón Gómez de la Serna, iconoclasta y vanguardista, capaz de dictar una conferencia trepado en un elefante, pero a la hora de la foto: la mano regordeta y anillada como bastón de la cabeza. ¿Fue Lichtenberg quien describió las sesenta y dos maneras posibles de apoyar la cabeza en una mano? No estoy seguro. Se lo voy a preguntar a Juan Villoro, que es su traductor y algún día hizo una referencia parecida. Después, claro, los apoyos de la vida mis-

ma, no los de la foto: el tabaco, la literatura, el trago, París, el Sena.

¡Qué alto era Cortázar! ¿Te imaginas, Evohé, transitar por el mundo con estatura semejante? Antes de que pudiera entenderse como una metáfora de su grandeza, ha de haberle resultado incómoda, ¿no?, como al ahogado más hermoso del mundo del cuento de García Márquez.

Y ahora el juego. Bueno, no ahora: siempre. El juego, siempre. Hasta el dolor, hasta la separación, hasta la muerte. Preferible morir por jugar que vivir muerto por no jugar. Es así, aunque se oiga solemne. Hay que romper con las reglas establecidas, incluso con las reglas mismas del juego con que rompemos las reglas establecidas. Míralo aquí, con Carol Dunlop, en una pausa del viaje de los autonautas por la cosmopista, jugando y escribiendo –como si fueran cosas diferentes o como si el juego no fuera la cosa más seria del mundo.

Otra vez el niño de dos años, como reiteración infatigable de la infancia –el instinto y la fiereza–, con un mundo entero entre los dos ojos. Cortázar tenía en el ceño espacio de sobra para hospedar un tercer ojo, sabio y penetrante. Así, con tres ojos, lo pintó Carmen Parra en el cuadro con el que participó en aquella gigantesca rayuela que le ofrendaron veintidós pintores mexicanos. Esos ojos que todo lo abarcan, que todo lo comprenden y que no pueden verse simultáneamente, como los tuyos, Evohé, como los tuyos.

¡Qué buena onda! Mira: la cotorina guatemalteca, el sombrero guajiro, los tenis, la máquina de escribir portátil, la pipa de regreso, que ya no es el apoyo sino el placer maduro y reposado. Y Hemingway metido en todas partes: el mar, la historia presente, el viaje sedentario. Y el gato. Esto sí te va a interesar, Evohé, a ti, que tanto te gustan los gatos. ¿Quién es el gato y quién Cortázar? La continuidad de los parques. Tienen exactamente la misma mirada, parecen confundirse, como el niño y el ajolote en aquel cuento de *Final de juego,* ¿te acuerdas? ¿Será Adorno? Porque así, Adorno, se llamaba el gato de Cortázar. Adorno, como el filósofo de Frankfurt, Theodor W. Adorno. Qué extraños homenajes, ¿no te parece, Evohé? El gato ornamental y sociológico que acompaña la lectura de *Paradiso* de Lezama, qué digo lectura, «profunda natación de seiscientas diecisiete páginas» sin poder respirar, frenético de ahogo, a no ser por las interrupciones de Theodor W. Adorno, que quiere su lechita. El gato salvador. Como el que se mete en *El Golem* de Borges. Si no fuera por ese gato, el poema, que relata la artificiosa hechura de un ser presuntamente humano, podría haberse redactado en el discurso prosaico de la prosa:

> Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
> ya que a su paso el gato del rabino
> se escondía. (Ese gato no está en Scholem
> pero, a través del tiempo, lo adivino.)

Entre los manuscritos y los doctos volúmenes referenciales del poema, ese gato entrevisto, adivinado, vuelve retroactivamente lírica la primigenia erudición de Borges.

Mira, Julio con una trompeta. Claro. Hay que poner un disco de Charly Parker. Déjame levantar, ándale, no te hagas la remolona. Charly Parker en homenaje a Julio. Aunque en homenaje a Julio tendríamos que descorchar una botella de ese vino alsaciano que tanto le gustaba, *sylvaner*, y fumarse un *gauloise*. Pero ni manera. *Pas de gauloise, pas de sylvaner*. La verdad es que en homenaje a Julio estamos vivos tú y yo, aquí, juntos y casi revueltos, viendo este maravilloso álbum que tanto se le parece, ¿no? La trompeta. ¿Tocaría bien la trompeta? No sé, pero seguramente le metería todo el *feeling* del mundo, a lo José Antonio Méndez cantando «La gloria eres tú»: pura emoción a falta de voz. Pienso en otro cronopio, Woody Allen: parece que todos los lunes toca el clarinete en algún bar de Nueva York para sacar lo que no pudo desahogar ni en la sesión matutina ni en la vespertina de su psicoanálisis.

Y en la alternancia con el *gauloise*, el habano, cuyas bocanadas tienen el poder de conformar la atmósfera, el contexto: La Habana o Solentiname; el Ernesto Cardenal en su ínsula barataria de pintura *naïve*, el Lezama Lima, hermanado en el puro y en la trascendencia universal del barroco de los trópicos al Heitor Villa-Lobos de las *Bachianas brasileiras*. Cuánto quiso y admiró Cortázar a Lezama. Se cuenta

que cuando estaba preparando con Carlos Monsiváis la edición de *Paradiso* para la Biblioteca Era, se entrevistó con Lezama en Cuba para consultarle, entre otras cosas, algunos problemas derivados de la caótica puntuación del habitante de Trocadero 162. Y Lezama, con el inocultable acento cubano que todo mundo se siente con derecho a imitar, lo haya conocido o no, le dijo: «Y tú qué sabeh cómo rehpira un ahmático».

Y en medio del bullicio, de la vida, del viaje, de París y el Barrio Latino, de las conferencias internacionales y del Tribunal Russell, de las editoriales y las traducciones y las mesas de prensa: la soledad. La soledad en la mirada, en el corredor, en la trompeta, en la escritura. La soledad del poema. Salvo el crepúsculo, nada, nadie.

Y mira, aquí estoy yo, Evohé. De veras. Ese chiquitito de las copias de contacto soy yo, cuando me tocó darle la bienvenida al auditorio de la facultad, que estaba a reventar de puros cronopios. Pero ésa es otra historia. Y mira, aquí está Angélica de Icaza, guapísima como siempre, con la baba caída, como yo. ¿Pero ya viste a dónde le llego? Más abajo que al hombro. Otro día te voy a platicar lo que me dijo cuando lo invité a que viniera aquí, a la casa, a conversar, como dicen los argentinos. Me abrazó muy fuerte, me dio una palmada en la mejilla con esa mano gigantesca, como de profeta, y me dijo perdóname pero estoy muy enfermo. Eso me dijo el 3 de marzo del 83. No pasó un año. A los once meses y algunos días «se llevó la primavera al cielo», como dice un poema de Neruda.

Aquí está con Fernando Benítez. En Coyoacán, en el Palacio de Cortés. Fernando es chaparrito pero muy quitado de la pena se subió al brocal de la fuente para platicar con Julio *tête à tête*. A lo mejor no quería verse como Tito Monterroso cuando se retrató junto a Cortázar. Mira, aquí está la foto: abismal.

–A Tito no le cabe la menor duda –podría haber dicho Cortázar.

–Te lo paso por alto –podría haberle respondido Monterroso.

En Cuba. Me parece que es La Habana. Sí. El malecón de La Habana, donde los enamorados, por las noches, se distribuyen equidistantemente, como pájaros en cables de luz, y cada pareja que irrumpe modifica sutilmente el ritmo amatorio de toda la bahía. ¿Ya te dormiste, Evohé?

Este es el escritor de nombre más económico que conozco: Max Aub, quien hizo de su trastierro un fecundísimo campo abierto. Y al lado, Alejo Carpentier. ¿Cómo se habrán llevado Cortázar y Carpentier? ¿Tan bien como sus dos retratos, colocados en la misma pared de mi estudio? Los une, entre otras muchas cosas, el sentido del humor, aunque es un humor diferente. El de Carpentier nació tarde, es paródico y viene, por tanto, de regreso de las cosas; el de Cortázar va de ida, es tierno y juvenil. Y hablando de sentido del humor, mira, aquí está con Luis Buñuel.

Carlos Fuentes, con su ancha corbata paisajista, donde podría caber entera *La vorágine*, parece fungir como intermediario, como traductor, o como intérprete más bien, porque ha de haber sido difícil la comunicación oral –y sólo ésa– entre las erres de Cortázar y la sordera mural de don Luis. Como asistir de oyente a una clase de mímica, ¿no crees? Y sin embargo, como los miembros de la familia de la Calle Humboldt de las *Historias de cronopios y de famas*, se frotan las antenas al mirarse; como Oliveira y Traveler, tienen el mismo desprecio por casi las mismas cosas. Las mismas arañas. Las arañas obsesivas de Buñuel, con su repugnante simetría. Las arañas del pozo negro de Cortázar, no en vano portador del síndrome espeluznante cuyo arácnido nombre ahora se me escapa.

Y el trabajo. La máquina de escribir pariendo al niño completo, con sus cinco dedos en cada mano, que es el cuento. Escribía sólo con dos dedos. Qué tranquilidad.

Mira. El árbol chueco. La foto de 1968. Yo conocí ese árbol. Por lo menos eso supongo. Me lo presentó Françoise Curtial, amiga íntima de Ugné Karvelis. Ugné no estaba entonces en París y Françoise se quedaba en su casa para cuidar tanto de la casa como de un demandante y sobreactuado perro parisino. Yo había conocido a Françoise en México y me había enamorado de ella con más prontitud de la que acostumbro, precisamente por sus cuidados. En esa casa de la Rue de Savoie número 19 que entonces ella habitaba vivieron varios años Julio y Ugné. Los años de *Libro de Manuel, Prosa del observatorio, Octaedro*. Los setentas. Estuve con Françoise en esa casa: el último departamento –el más alto, como convenía a la estatura de su antiguo inquilino– de un edificio de tres pisos, espacioso, muy espacioso para las dimensiones que suelen tener los departamentos en París. Había muchas cosas de Julio ahí todavía: sus dibujos alados, sus libros –quiero decir sus obras completas, traducidas a decenas de idiomas–, sus cronopios: hechos por Antonio Saura, Alberto Gironella, Juan Soriano, por su tocayo Julio Silva, sus amigos plásticos que interpretaban, cada uno a su manera, a estos seres verdes y tiernos y esperanzadores; confeccionados en papel maché, en latón, en peluche; sentados en la sala, arrellanados en los cojines mazahuas. Pero el árbol chueco de esta foto no pertenece a esa casa de la Rue de Savoie. Si el vino de aquella noche y la embriaguez interdisciplinaria no me tergiversan los recuerdos, el árbol está en el patio delantero de la casa donde vivía Cortázar cuando escribió *Rayuela*. Françoise y yo habíamos tomado unos tragos elegantes en L'Hotel, así, con mayúsculas, el hotel por antonomasia de la Rue Guy-Louis Duboucheron donde murió Oscar Wilde y donde paraba Borges cuando iba a París, y habíamos caminado por los barrios de Beaux Arts, Saint Germain y Saint Michel, y habíamos repasado minuciosamente, como poniendo alfileres en el mapa de nuestros recuerdos, los itinerarios de Julio: sus bares, sus quioskos,

sus esquinas, sus calles, sus estaciones del metro –sus destinos y sus correspondencias. Y habíamos llegado por fin al árbol éste de la foto, tras una reja enorme y delante del edificio donde estaba su departamento de los sesentas, y Françoise me enseñó la ventana de Julio, atrás del árbol chueco, y a mí, de pura emoción, se me salieron las lágrimas a borbotones y también a borbotones se me salió medio capítulo 32 de *Rayuela*, el de la carta de la Maga al bebé Rocamadour, «En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio y Gregorovius y Wong y yo, Rocamadour, y como Perico y Ronald y Babs, todos hacemos el amor, parados, acostados, de rodillas, con las manos, con las bocas, llorando o cantando...» Y después llegamos al departamento de Ugné, atestado de recuerdos que no están alfabetizados, como los de los famas, sino que transcurren por la casa, como los de los cronopios, y uno les tiene que decir cosas como cuidado con el escalón. ¡Evohé! ¡No me rasguñes!

Buen provecho, Julio. Cómo me gustaría compartir contigo esa *baguette* y esa copa de vino, alsaciano seguramente. Más bien, cómo me gustaría que los compartieras conmigo. ¿Me gustaría? Me gusta, qué. De algún modo estoy contigo, a través de este portentoso álbum que armó Albita Rojo, comiendo de esa *baguette* y bebiendo de ese vino *sylvaner*.

La mata de pelo, la camisa abierta, la barba desbigotada, el trago y 57 años de edad que parecen veinticinco, carajo. Si esa juventud es signo de la enfermedad de las arañas, no me importa. En ese caso, como en cualquier otro, la juventud permanente, en el cuerpo o en la voz, en la escritura, en el temperamento, en el compromiso, en la vitalidad, en la ruptura, en el juego es, claro, una enfermedad. Qué cosa tan anómala ésta de la juventud, tan patológica, tan, por eso, combatida.

Evohé, ¿Sabes por qué te llamas Evohé? Yo le había dicho a Bernarda: si algún día tengo un gato le voy a poner *Evohé*. ¿O fue a ella a la que se le ocurrió primero? Puede ser. Evohé es el grito climático del amor en el capítulo 68 de *Rayuela*. Y una mañana, Bernarda te trajo a casa. Eras muy chiquita entonces, tenías un lazo rojo alrededor del cuello y te llamabas Evohé. Y ya con nombre, ¿cómo no admitirte, Evohé?, ¿cómo devolverte?, ¿cómo no quererte?

[1988]

Coda

En el número 17 oeste de la tercera línea norte de la segunda sección de la tercera división del Cementerio Montparnasse, en París, se ubica el domicilio definitivo de Julio Cortázar. Lo comparte con Ca-

rol Dunlop. Tiene por vecino a Eugène Ionesco. Un cronopio verde y sonriente hace las veces de portero. Cada vez que viajo a París lo visito y le regalo una flor amarilla. Poca cosa para la inmortalidad.

[1999]

Aproximación a la literatura fantástica

Los juegos fantásticos de Flora Botton Burlá* es un libro que me inquieta. Así reconocerlo es mi mejor elogio.

Empiezo por destacar la importancia del objeto de la obra: establecer los rasgos pertinentes de este fenómeno tan inasible, tan resbaladizo que se conoce con el nombre de literatura fantástica –término acaso demasiado general que con frecuencia se aplica de manera harto ligera a expresiones literarias pertenecientes a otras categorías. Un intento de precisión de esta naturaleza, valioso de por sí, lo es doblemente si está referido a la literatura hispanoamericana, que

* Escribí este texto para presentar el libro *Los juegos fantásticos* de Flora Botton Burlá en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Con ese pretexto, me aventuré a plantear algunas consideraciones generales sobre literatura fantástica hispanoamericana. Por ello, más que por la función de reseña que cumplió originalmente, lo incluyo en este volumen de ensayos.

apenas empieza a ser estudiada en función de lo fantástico. Es digno de mención, también, el rigor metodológico: Flora pasa por el tamiz de un sólido marco teórico un *corpus* bien seleccionado de textos de Borges, Cortázar y García Márquez, que virtualmente podrían ser considerados como exponentes de la literatura fantástica. Del análisis inmanente de este *copus* en relación con el marco teórico preliminar desprende una serie de conclusiones que afinan o modifican las categorías iniciales. Así, hay una relación dialéctica entre el aparato teórico y el objeto de estudio, que, por una parte, impide la total subordinación de los cuentos seleccionados a paradigmas preconcebidos y, por la otra, permite contar con los instrumentos necesarios para poder destacar rasgos pertinentes.

Flora comienza por deslindar teóricamente el término fantástico de otros muy cercanos a él, con los cuales se le suele confundir: lo maravilloso y lo extraordinario. Basada en el análisis de Propp a propósito de los cuentos folclóricos rusos, determina que *lo maravilloso* es un fenómeno ajeno a nuestro mundo, que obedece a reglas de otro sistema diferente al de nosotros, y que como tal lo aceptamos; *lo extraordinario* es igualmente un fenómeno extraño en principio, que acaba, sin embargo, por ser explicado mediante las leyes del mundo conocido. *Lo fantástico* también es un fenómeno insólito, pero no encuentra explicación en las leyes de otro sistema, como ocurre en lo maravillo, ni a la luz de las leyes de nuestro sistema, como ocurre en lo extraordinario. Se inserta en este mundo de manera incomprensible y el receptor vacila entre dar una explicación maravillosa o dar un explicación extraordinaria. La esencia de lo fantástico consiste en esta vacilación, según Todorov; en la duda, en el precario y pasajero equilibrio entre una y otra explicaciones posibles. Si bien los personajes pueden compartir su duda, quien duda es el lector: «Lo fantástico se da –dice Flora– en una relación dinámica entre escritura y lectura; es decir entre el tratamiento dado al tema y la intención con que se lee la obra.»[1]

Aquí nos encontramos con el primer problema serio: la dificultad de establecer una definición de lo fantástico que hace depender su pertinencia, presuntamente objetiva, de la subjetividad de la lectura. Me parece valedera la importancia, desprendida del planteamiento anterior, que se le confiere al receptor, el cual acaba por definir el propio carácter del texto. De ser así, empero, lo fantástico no sería una cualidad solamente intrínseca de un texto determinado, sino que también sería extrínseca a la obra toda vez que presupone una peculiar manera de ser leída, lo que impediría, por principio, un análisis inmanente: un mismo texto podría ser fantástico para un lector y no serlo para otro, o podría serlo en una primera lectura y no en una segunda.

[1] Flora Botton Burlá. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1983. p. 33.

Todorov dice que «la segunda lectura se convierte inevitablemente en metalectura; se detectan los procedimientos de lo fantástico en vez de sentir sus encantos».[2] Parafraseándolo, Flora escribe: «Y en el momento en que uno se pone a buscar los procedimientos, se produce una separación inevitable frente al texto. El lector ya no participa, ya no compadece: analiza. Y este análisis destruye irremediablemente la emoción fantástica.»[3] Y es que la duda que suscita un texto fantástico, para Flora es necesariamente subjetiva: el sentimiento de lo fantástico no nace del intelecto sino de la emoción, dice. «La duda que es parte esencial de lo fantástico sólo funciona como tal (es decir como fantástica) porque se refiere, directa o indirectamente, al nivel emocional.»[4] Aquí viene mi desacuerdo. Creo que la duda es un acto fundamentalmente intelectual; es más: es un principio epistemológico. Un texto fantástico, por tanto, lo seguirá siendo en una segunda lectura si es capaz de mantener vigente la duda, más allá de la emoción primera. Entre más leo «La flor de Coleridge», para poner un ejemplo de Borges, más fantástico me parece ese texto porque en él la duda intelectual no se resuelve nunca.

Cabe preguntarse, así las cosas, si pueden detectarse algunos rasgos inmanentes en un texto fantástico que no dejen abierta la posibilidad de una lectura no fantástica y en los cuales estribe su objetiva pertinencia.

[2] Tzvetan Todorov citado por Flora Botton Burlá en *Op. cit.*, p. 53.

[3] Flora Botton Burlá. *Op. cit.* p. 53.

[4] *Ibidem,* p. 46.

Para establecer un deslinde entre lo fantástico y otras modalidades literarias que puedan confundirse con ello, aventuro la idea de aplicar, amén de otros criterios operantes, como muchos de los que administra Flora en su trabajo, uno que debe advertirse, implícita o explícitamente, en el texto mismo: me refiero a la función inmanente de lo fantástico. Esto es, si lo fantástico funciona como un fin en sí mismo o es un mero recurso literario que cumple una finalidad diversa. Frente a un texto donde lo insólito irrumpe inesperada o inexplicablemente en nuestra vida diaria, hay dos posibilidades. Una, que sean los datos precisos de la realidad los utilizados para generar, por vía de contexto, ese clima vacilante, ambiguo, dubitativo, propio de la literatura fantástica; otra, que sea lo fantástico el procedimiento para cumplir una finalidad distinta, *v. gr.*, penetrar más profundamente en la realidad referencial. En la primera posibilidad se encontraría buena parte de los textos de Borges que Flora incluye en el *corpus* de su análisis. En efecto, el escritor ha detallado los elementos identificables de la realidad, por ejemplo: *The Anglo-American Cyclopaedia* (Ne York, 1917) en «Tlön Uqbar Orbis Tertius» o el testimonio final de Pedro Henríquez Ureña en «El Aleph», como un recurso para que lo fantástico –finalidad primordial– se presente como real o por lo menos como verosímil, como posible:

es una artimaña de credibilidad. En cambio, me parece difícil aceptar que la finalidad última de los cuentos de Cortázar estribe en lo fantástico. Creo que la duda que suscitan tiene más que ver con la propia poética del autor, que trata de abolir la recepción pasiva del texto, y que coincide en sustancia con el concepto de obra abierta de Umberto Eco. Esta vacilación no es autocomplaciente sino que exige la participación del lector en otros niveles interpretativos. Quedarse con una lectura fantástica es aceptar precisamente lo que el autor quiere a todas luces combatir. No se trata entonces de una «tentación» hacer una lectura simbólica o alegórica de sus cuentos –lo que en principio destruye la fantasía– sino más bien de una exigencia del texto, de una demanda. Se me antoja limitada o traicionera la lectura que considera fantástica, o mejor dicho sólo fantástica, la insólita invasión que sufre la casa en el primer cuento de *Bestiario*. Si no se revela la identidad del invasor no es para crear la duda en el lector, como lo haría un cuento fantástico, sino para abrir el espectro significativo y propiciar lecturas diferentes, cuya diversidad, por paradójico que parezca, garantiza una cala más profunda y un valor más universal. Es casi imposible renunciar, ante «Casa tomada», a hacer un lectura política, por ejemplo, si sabemos que esa casa no les pertenece a sus habitantes en la medida en que no la ocupan y no son seres productivos. La fantasía, pues, es sólo un procedimiento, como en «Carta a una señorita en París». En este cuento no sólo importa

el acto de vomitar conejitos, si bien inusitado, poco interesante en cuanto tal, sino también y sobre todo la relación transgresiva entre lo que le sale al hombre de sus entrañas y el mundo, establecido «hasta en las más finas mallas del aire»: ese intento de ruptura, en la que Cortázar sustenta su poética.

Con estos comentarios no quiero privilegiar o exigir una lectura alegórica. La alegoría supone una convención previa a la escritura. Sería mejor hablar de lectura simbólica; de un lenguaje abierto, que puede rebasar, incluso, las intenciones o la previsión de su autor. La literatura no es una adivinanza. En el cuento de Cortázar titulado «Después del almuerzo», el autor no oculta la identidad del ser que acompaña al narrador para poner a prueba nuestro ingenio adivinatorio, sino para hacernos jugar con nuestra propia historia y nuestro propio enfrentamiento con el mundo. En esa falta de identidad cabemos todos y esta cualidad le confiere al texto una dimensión universal. Privilegiar una lectura fantástica de Cortázar en vez de una lectura simbólica abierta equivale a leer *Moby Dick* sólo como una novela de aventuras o *La metamorfosis* como las peripecias de una cucaracha.

En otro orden de cosas, me parece igualmente restrictivo considerar lo maravilloso como un sistema autónomo ajeno a nuestro mundo. Por lo menos tal consideración es diametralmente opuesta al pensamiento de un escritor hispanoamericano de talla semejante a la de los autores cuyos textos integran el *corpus* del libro de Flora: Alejo Carpentier. Para el

novelista cubano, lo maravilloso no está disociado de la realidad, sino que, por lo contrario, forma parte de ella. Ciertamente que lo maravilloso, que se preconiza en su teoría como objetivo, depende de una percepción exaltada y por tanto subjetiva del narrador. Y aquí tenemos que hablar de un fenómeno de relatividad cultural: lo que es real para una determinada cultura –por ejemplo las metamorfosis de Mackandal en *El reino de este mundo*– resulta maravilloso a los ojos de otra. Sin embargo, los efectos de lo maravilloso son objetivos: merced a los poderes licantrópicos que los esclavos le atribuyen a su líder, éstos conquistan su liberación. Los límites entre lo real y lo maravilloso son imprecisos y un escritor latinoamericano que quiera dar cuenta de sus contextos no podrá hacer caso omiso de lo maravilloso como parte de una realidad entendida en un sentido amplio. García Márquez incluye en su discurso, de manera sustantiva, lo que la colectividad acepta como real, aunque a nosotros, lectores, y quizá al propio autor, nos parezca fantástico o maravilloso. Por ejemplo, en el cuento «El ahogado más hermoso del mundo», el pueblo no trata de explicarse las cualidades portentosas del expósito marino, como dice Flora, sino más bien, huérfano de mitos, las inventa, y esta invención, al hacerse colectiva, al cobrar rango de mito, deja de ser maravillosa o fantástica para formar parte de la realidad. Si no lo aceptamos así, leeríamos a Rulfo como escritor fantástico cuando su obra, más que la de ningún otro escritor mexicano, que yo sepa, es

la más realista –justamente por su amplísima concepción de la realidad– que ha germinado en nuestra tierra. Para terminar, quiero decir –y no puedo ocultar mi devoción carpenteriana– que las categorías de Todorov, Caillois y Vax parecen estrellarse contra nuestras letras. El pormenorizado análisis de Flora tiende el puente entre el encajonamiento de nuestra literatura en categorías ajenas y una nueva categorización derivada de nuestros propios textos. Pienso que ésta es la mejor contribución de *Los juegos fantásticos* al estudio de la literatura hispanoamericana.

[1985]

Dos obras de Carlos Fuentes

El naranjo

«Los círculos del tiempo» fue el subtítulo disyuntivo de la primera edición de *El naranjo*, libro de relatos de Carlos Fuentes con el que se cierra el ciclo que el autor ha establecido para organizar su vasta producción narrativa con el nombre de «la edad del tiempo».

La distribución que Fuentes mismo hace de su obra en este *corpus* determinado por conceptos temporales no responde, por supuesto, a un plan preconcebido que el autor se hubiera trazado desde el inicio, ciertamente precoz, de su carrera literaria, como si sus obras estuvieran de algún modo preescritas desde la génesis de un gigantesco proyecto narrativo. Se trata, más bien, de un reacomodo *a posteriori*, que da cuenta, eso sí, de la preocupación central de Fuentes, la que determina obsesivamente su escritura: el tiempo. El tiempo nuestro, el tiempo mexicano.

«Los círculos del tiempo» es un subtítulo que evoca el mito del eterno retorno, a la manera en que lo describió Mircea Eliade. Más que en la reiteración cíclica de la historia, en el libro de Fuentes la circularidad del tiempo, cifrada en la redondez emblemática de la naranja, se manifiesta en su permanencia –lo que constituye su propia negación toda vez que la historia está hecha de cambios, de mutaciones. Efectivamente, en los cinco relatos que configuran el volumen, el tiempo no transcurre como lo concibió Bergson, convirtiendo, instante por instante, el presente en pretérito y el futuro en presente, sino que, más próximo a las tesis filosóficas de Bachelard, expresadas en libros tan bellos como *La intuición del instante* o *La dialéctica de la duración,* permanece, cautivo, en el espacio mismo del relato. El tiempo queda resguardado en un recinto –el libro mismo– que lo almacena y lo retiene, y que, por hacerlo, lo vuelve, paradójicamente, atemporal, esto es mítico, esencial: el tiempo, ahí, no transcurre; es.

Los relatos de *El naranjo* configuran imágenes esenciales de nuestra historia en ellas detenida en cuanto tal, pero particularmente dinámicas en tanto que, sin excepción, presentan la dualidad entre lo uno y lo otro, entre lo propio y lo ajeno. Se trata, pues, de la fijación de nuestras incesantes oposiciones, como si el movimiento que rige nuestra cultura desde sus orígenes se hubiera suspendido en un tiempo mítico que nos abarca y constituye; como si lo que nos mueve, lo que nos bifurca, lo que nos descuartiza fuera

precisamente lo que nos define de manera permanente y constante.

La dimensión por un lado atemporal y por otro dialéctica que cobran todos los relatos de este volumen se debe a que están narrados desde la muerte o, en su defecto, desde la posteridad –estadios desde los que los diversos narradores pueden ver todos los tiempos y todos los espacios desde un solo tiempo y desde un solo espacio. Desde la muerte habla Jerónimo de Aguilar, aquel fraile avecindado entre los indios de Yucatán, que le sirve a Cortés de intérprete con los mayas y con la Malinche, antes de que ésta se apropie de la lengua castellana. Desde la muerte hablan los hijos del Conquistador que comparten nombre y apellido, Martín Cortés el criollo, hijo de Juana de Zúñiga, y Martín Cortés el mestizo, hijo de la Malinche. Desde la muerte habla Publio Cornelio Escipión Emiliano, quien sometió a los numantinos para seguridad de una República que muy pronto habría de tener ambiciones imperiales. Desde la muerte también habla aquel actor irlandés Vincente Valera, que desempeña un papel protagónico en un filme de Padovani, recibe un Oscar errático y viene a morir en un velero tripulado por siete putas y un hada madrota entre las costas de Acapulco y Barra de Navidad. Si no desde la muerte, sí desde la posteridad que goza de los mismos privilegios, habla el Almirante a cinco siglos de su travesía, de regreso a España por la línea de aviación Iberia, tras haber rematado a los japoneses el paraíso terrenal que estuvo

seguro de haber descubierto en el último de sus viajes transatlánticos.

Y es que la visión que se tiene desde la muerte le confiere a la historia un sentido atemporal que permite replantearla con la luminosidad eterna de quien ha rebasado las fronteras de este mundo y lo puede ver a la distancia para cribar, entre los accidentes, su esencia. Narrados todos en primera persona –o en primeras personas porque en algunos casos son varios los narradores–, parecería que estuviesen relatados por un narrador omnisciente, más proclive a la tercera persona, pues el punto de vista de la muerte propicia esa objetividad homérica que mira igual a tirios y a troyanos y sabe de las debilidades de los dioses. Pero no es necesario remontarse a Homero. Basta con pensar en Rulfo. Y en el propio Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz*.

El relato que abre el volumen, «Las dos orillas», nace de la voz amarga de Jerónimo de Aguilar, quien, habiendo naufragado en las costas de Yucatán y habiendo convivido con los indígenas del lugar y aprendido su lengua, fungió y fingió de intérprete de Cortés para que éste se comunicara con los mayas y con la Malinche, princesa cautiva que conocía el maya y el náhuatl y que a su vez sirvió de «lengua» entre Aguilar y los mexicanos. Desde su tumba, Aguilar articula su propio discurso de la Conquista, con la veracidad de quien ya no tiene qué ganar ni qué perder, a semejanza de Bernal Díaz del Castillo, que al final de sus longevos días, ciego y sordo, dicta sus traba-

jos y sus días con la memoria portentosa del anciano capaz de recordar con asombrosa precisión los sucesos ocurridos cincuenta años atrás, acaso en la medida en que olvida los de ayer o los del mismo día en que evoca el pasado, como si el costo de la memoria del pretérito fuera el olvido del presente. El discurso que Fuentes pone en boca de Aguilar se asemeja al de Bernal no sólo por la libertad que otorga la muerte, verificada en el primero; inminente en el segundo, sino por la capacidad crítica ejercida por quien ya vivió la vida y no espera medrar con su discurso. Como Bernal, Aguilar critica la desmesurada ambición de Cortés y la injusta distribución de las ganancias de la Conquista entre los soldados que la llevaron a cabo. Esta dimensión crítica es la que separa la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal de las *Cartas de relación* de Cortés. Mientras éstas, escritas de manera inmediata a los acontecimientos que relata, se dirigen al Emperador con el propósito de justificar y ensalzar cada una de sus acciones militares y políticas, aquélla, contada en primera persona medio siglo después de lo ocurrido y dedicada al curioso lector, es decir a todos nosotros, no tiene otro propósito que la veracidad, señalada en el mismo título de la obra. En su soliloquio, Jerónimo de Aguilar, quien se siente deudor de los «nobles salvajes» que lo acogieron, señala los abusos cometidos por la voracidad de los españoles, que despojó al oro del sentido ornamental y sagrado que tenía entre los mexicaos para adorarlo de esa ma-

nera pagana que describe el Padre Las Casas en una página terriblemente irónica de su *Breve historia de la destrucción de las Indias*.

En este relato, Carlos Fuentes establece dos dicotomías mediante las cuales hace una cala más profunda de nuestra realidad histórica: una, que ya enunciamos, la oposición entre Jerónimo de Aguilar y Cortés; otra, entre aquél y la Malinche. En la primera, Aguilar no se siente rescatado por Cortés, como podría inferirse de la lectura de las crónicas que relatan este encuentro, sino de algún modo conquistado por él, igual que los indígenas, entre los cuales ha vivido por años y de quienes ha aprendido lo que realmente los constituye, la lengua maya. De ahí que se pregunte:

«¿Me redescubrí a mí mismo al regresar a la compañía y a la lengua de los españoles?»

De ahí, también, que en el relato imaginario que construye Fuentes, Aguilar sea un impugnador, acaso el primero entre los españoles, del proceso de Conquista, que somete a quienes han sido sus anfitriones, y que aproveche su condición de «lengua» para tergiversar el diálogo histórico en favor de los indígenas. En vano, porque en el mundo mítico de los mexicanos la historia ya estaba escrita y habría de cumplirse inexorablemente y porque, en el mundo real, la Malinche aprende la lengua de Cortés, desplaza a Aguilar de su función y, traicionando a los suyos, evita la traición de un traductor que malversa la

lengua en defensa de los que, siendo ajenos, ya son suyos porque poseer la lengua de alguien es, de algún modo, poseer su alma.

Aquí la segunda dicotomía: Jerónimo de Aguilar repudia a la Malinche quien, conquistada también por el Conquistador, aprende, a cambio, su lengua. Es interesante la visión de la Conquista como la imposición de una lengua sobre las aborígenes y, en términos estilísticos, la polisemia ciertamente audaz entre lengua (idioma) y lengua (órgano bucal, o, como alguien la definió: órgano sexual que también sirve para hablar), que se confunden en un erotismo prodigioso en el que la lengua lujuriosa de la Malinche le arrebata la lengua castellana al Conquistador para sustituir al tal Jerónimo de Aguilar. Así se perpetra la doble traición que parece definir nuestra historia de confrontaciones. La Malinche traiciona a los indios, evitando que Aguilar haga lo propio con los españoles, pues éste quería llevar hasta sus últimas consecuencias la complicidad con Gonzalo Guerrero, su compañero de naufragio, quien se labró la cara y se horadó las orejas y, amancebado con una india, fundó la primera familia mestiza de México.

En Jerónimo de Aguilar y en la Malinche cobra dimensión política el viejo proverbio italiano : «*traduttore: traditore*».

Como el relato de Jerónimo de Aguilar, cuyas descripciones, además de las crónicas de la Conquista, recuerdan la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, el que se refiere a los hijos del conquistador recrea la

ciudad de México en el siglo XVI, como lo hiciera Francisco Cervantes de Salazar en su *Diálogos Latinos*, traducidos al castellano por su interés histórico y no por su función didáctica original, con el nombre de *México en 1554*. Más allá de la dicotomía básica de España *versus* América, Carlos Fuentes elabora en este sabroso relato la confrontación entre criollos y mestizos a través de las figuras paradigmáticas de los dos hijos de Cortés que ostentaron el mismo nombre de Martín. Destaca el empeño de los primeros criollos, los hijos de los conquistadores, en «la justificación de sus riquezas mexicanas cuando las había y la justicia en reclamarlas cuando no». Tal es el caso de los dos Martines aunque con desigual fortuna en ambos sentidos de la palabra. En el plano ideológico y literario, me viene a la cabeza la figura de Francisco de Terrazas, nuestro primer poeta mexicano de lengua española, hijo del conquistador del mismo nombre, que fuera mayordomo de Cortés. Para justificar los privilegios de su condición de criollo, Terrazas compone un dilatado poema épico, titulado *Nuevo Mundo y Conquista* en el que trata de cantar las hazañas de sus mayores. El resultado es lamentable en términos épicos porque, al no haber participado en las empresas que canta, los versos carecen de fuerza y de tensión dramática, si bien es cierto que acusan un lirismo que inaugura ese tono menor, pudoroso y opalino de nuestra poesía, del que habla Villaurrutia, y que llega a su mejor momento con López Velarde, que le canta a la patria –a la suave patria– con «una épica sordina».

Sobre la dicotomía fundamental que opone lo español y lo indio y que define nuestra historia virreinal y nuestra independencia, Carlos Fuentes hace referencia en este relato al carácter dominante de los criollos sobre los mestizos. Y es que mediante el proceso de conquista, México se incorpora al repertorio de ideas y de valores que rigen la cultura europea, como lo ha señalado Edmundo O'Gorman en su obra, ya clásica, *La invención de América*. Hay, en efecto, una cultura vencedora y una cultura vencida y los valores de ésta quedan supeditados a los valores de aquélla, y en esta realidad incontrovertible reside nuestra identidad, que habremos de aceptar independientemente del deseo de que la historia hubiese sido equitativa y justa, y no en los archivos de una retórica que proclama los valores indígenas como si éstos no hubiesen sido demolidos por la Conquista misma. Para advertir la imposición de la cultura criolla, baste con enfrentar el boato del Martín Cortés criollo con las miserias del Martín Cortés mestizo, desheredado por su padre para siempre.

Como el anterior, este relato refiere la traición, en este caso de los intentos de independencia temprana por parte de los criollos con respecto a España, que habrán de esperar tres siglos para lograr su cometido. Por lo pronto, quedan las cabezas de los hermanos Ávila, decapitados en la plaza mayor. En su ejecución, cuenta un cronista, surgieron los primeros monigotes de cartón pintado que sobreviven con el nombre mismo de la traición: los Judas.

De «Las dos Numancias» diré que Carlos Fuentes relata la dramática historia de la capitulación de los numantinos como si se tratara de una gesta nacional, cuando Hispania, entonces, sólo era un concepto geográfico para los romanos y sus diferentes pueblos no tenían ninguna cohesión política entre sí. Prueba de ello es que de los 60 mil soldados con los que Cornelio Escipión Emiliano sitia Numancia, 40 mil son nativos de Hispania. Por otra parte, Roma todavía vive tiempos republicanos y por ende la romanización de la península ibérica no obedece al espíritu civilizador propio del Imperio, sino a la mera estrategia militar contra los cartagineses. Por ello los romanos de la República tardan más de cien años en doblegar a las poblaciones hispánicas, mientras que en tiempos imperiales César conquista las Galias con la rapidez de su frase lapidaria: *vini vidi vinci*.

La gesta numantina cobra una dimensión nacional retroactiva en tiempos cervantinos, cuando España empieza a ser España y busca sus raíces en la Antigüedad, como lo hace el propio Cervantes al recrear la historia de Numancia en su primerizo poema dramático. Como quiera que sea, el suceso es admirable y heroico, pues los numantinos, ajenos a todo sentimiento patrio, luchan por la defensa de los derechos humanos elementales. Por ello es sobrecogedora la crónica de Polibio: no obstante su condición de cronista oficial de Cornelio Escipión Emiliano, de quien además fue preceptor, como lo relata Fuentes, se estremece ante la presencia de los numantinos derrotados:

«[...] cuerpos escuálidos, llenos de vello y suciedad, con las uñas crecidas, despidiendo un fétido olor; las ropas que de ellos colgaban eran igualmente asquerosas y no menos mal olientes. Así aparecieron ante sus enemigos, a los que movieron a piedad, aunque conservando aún un aspecto terrible; pues aparecían aún en ellos la cólera, el dolor, la fatiga y la conciencia de haberse comido los unos a los otros.»

Así de sobrecogedor es, en el relato de Fuentes, la pérdida de la palabra de los numantinos: «Se rindieron porque perdieron la palabra. Se les olvidó hablar». Y a partir de este aserto, surge el planteamiento histórico de Fuentes que, indirectamente, llega hasta nosotros. La Conquista no es otra cosa que la abolición de las diferencias para afirmar la propia identidad, bien por la vía de la eliminación de lo otro; bien por la vía de su incorporación a lo uno. Así Roma republicana, prefigurando el Imperio, elimina la palabra del enemigo y acaba por romanizar su cultura, pero así también España, cuando, ya nación y ya imperio –condiciones que la historia le adjudica simultáneamente–, responde al reto de la otredad que significa la presencia de América en su horizonte, y de la eliminación de las culturas aborígenes pasa a su incorporación al sistema cultural europeo –si es que de Europa hablamos al hablar de la excentricidad de España.

No voy a detenerme en los dos últimos relatos de *El naranjo, o los círculos del tiempo.* Sólo diré que

en ellos hay interesantes concepciones del lenguaje y de la historia que vienen a sumarse a las que prevalecen en los tres primeros y que, en mi opinión, son las que mejor definen esta obra en la que la imaginación es más poderosa que la historia para conocer la historia misma y el lenguaje se vuelve el verdadero protagonista del relato.

El lenguaje como traición en las figuras de Jerónimo de Aguilar y la Malinche; el lenguaje como imposición de Conquista y como diferenciación estamentaria entre los dos hijos del Conquistador; el lenguaje como pérdida en la tragedia numantina; el lenguaje como embozo en ese actor irlandés que reside en Los Ángeles y que al llegar a México, donde muere y al morir se vuelve mexicano, entiende que «el lenguaje sirva más para la defensa que para la comunicación, más para disfrazar que para revelar»; el lenguaje como supervivencia constantemente amenazada por la sucesión de imperios que, fieles a sus raíces etimológicas, imponen, entre otras cosas, la lengua. Pero sobre estos asuntos que constituyen la temática de los diferentes relatos de *El naranjo*, el lenguaje libérrimo con el que se tratan libera a la historia de sus mutismos y la despoja de sus engaños.

Estos relatos narrados desde la libertad suprema de la muerte no sólo se apoderan de la historia sino también y sobre todo del lenguaje que la nombra y la recrea, porque Carlos Fuentes no se restringe a la utilización del habla propia del tiempo de referencia y de las condiciones culturales, geográficas y sociales

del narrador, sino que se apodera de la lengua misma, como una totalidad que nos libera más que la muerte.

[1993]

Instinto de Inez

«Siempre amó a las personas que se dejaban sorprender. Nada le hastiaba más que una conducta previsible.» Con estas palabras, Carlos Fuentes define en su flamante novela *Instinto de Inez* el espíritu dominante de su personaje, el director de orquesta Gabriel Atlan-Ferrara, quien admiró hasta la mímesis a Hector Berlioz precisamente por la extraordinaria capacidad del compositor francés para sorprenderse a sí mismo ante los prodigios de este mundo y de los que a partir de él se crean y para sorprender, con la portentosa energía de sus obras, a todos los demás –el director de orquesta, los músicos, el público.

Pues bien, como el director mediterráneo de sus fabulaciones y como el compositor a quien aquél rinde pleitesía a lo largo de su longeva vida, sobre todo cada vez que tiene el privilegio de dirigir *La condenación de Fausto*, Fuentes, por no hacer mudanza en su costumbre, nos sorprende con esta nueva obra que se suma al amplísimo ciclo narrativo por él titulado «La edad del tiempo». Nos sorprende, digo, porque

en esta novela deja de lado los temas históricos y políticos de los que, con un cierto impulso de muralismo literario o, si se prefiere, de literatura mural, se había ocupado en sus últimas obras, de *El naranjo* a *Los años con Laura Díaz* pasando por *La frontera de cristal,* y vuelve a incursionar en esa narrativa de miniatura, de honduras psicológicas, de fronteras indeterminadas que desarrolló en sus primeros tiempos y a la que pertenecen sus novelas más mórbidas e inefables, aquéllas que él mismo agrupó bajo el rubro de «El mal del tiempo»: *Aura, Cumpleaños* y, más recientemente, *Una familia lejana* y *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Nos sorprende, también, porque aborda un tema que, si bien ha estado presente de manera más o menos circunstancial en toda su producción literaria, hasta ahora no formaba parte, que yo sepa, de su temática predominante: la música y más particularmente los vínculos entre la creación y la recreación, entre el compositor y el director de orquesta, entre la obra musical y sus referentes literarios, míticos y filosóficos. Y nos sorprende, finalmente, por el asombro asaz contagioso que en el propio novelista y en su personaje suscita, cada vez que se escucha o se dirige, *La condenación de Fausto* de Berlioz, que Gabriel Atlan-Ferrara se rehúsa a grabar para que en cada ejecución la obra renazca de sus manos, inédita e irrepetible.

Ciertamente, en esta obra, Fuentes parte de referentes concretos, como los que dan piso a *Aura* o a *Cumpleaños*. Pero, como en aquellas novelas de an-

taño, en el decurso narrativo tales elementos circunstanciales se van relegando a un segundo plano para ceder su lugar a esas atmósferas líricas y a veces misteriosas donde la palabra ya no describe sino explora, ya no define sino imagina, ya no narra sino vuela. En efecto, en primera instancia, *Instinto de Inez* relata los encuentros prodigiosos y de gran intensidad, si bien esporádicos y fugitivos, que a lo largo de casi treinta años, desde el estallido de la Segunda Guerra Mundial hasta 1967, se dan, al amparo de *La condenación de Fausto* de Berlioz, entre el director de orquesta Atlan-Ferrara y la cantante Inez Prada –una mano que dirige y una voz que canta, reunidas inexorablemente, como si la una y la otra no tuvieran por sí solas ninguna razón de ser y sólo cobraran significación en esta amalgama que las justifica y las redime. Pero no se limita a narrar estos encuentros y a reproducir los contextos donde se verifican, por demás interesantes, pues ocurren el primero en Europa al tiempo en que los nazis bombardean «ese laberinto roto» como la imaginación de Borges llamó a Londres, y otro más –aunque no el último–, a finales de los cuarenta, en México, el país que tiene «las manos vacías de pan pero la cabeza llena de sueños», y donde por fuerza surge, como ocurre en muchas novelas de Fuentes, la confrontación cultural entre el Viejo y el Nuevo Continente. *Instinto de Inez* recorre muchas instancias más, acaso sin llegar a la última porque, como la música que le sirve de disparadero, es una obra libérrima que va abriendo infinidad de puertas

sucesivas en la medida en que avanza, sin cerrar ninguna tras de sí.

Algunas instancias son las que enseguida enuncio sin ninguna pretensión de ser exhaustivo:

Instinto de Inez es la reconstrucción espiritual de esa suerte de anagnórisis reiterada e inconclusa en el alma de Gabriel Atlan-Ferrara durante los últimos días de su vida, cuando se apresta a dirigir por última vez, a los noventa y tres años de edad y en homenaje suyo, *La condenación de Fausto* en una sala de conciertos de Viena, como si en esa ejecución y en el recuerdo sistemático de Inez-Margarita se cifrara la justificación completa de su vida y pudiera conjurarse, por la vía del arte, la condenación eterna de Gabriel-Fausto, impuesta a cambio de una juventud recuperada tautológicamente por la repetición siempre nueva y enmendada de la propia obra de Berlioz, en cuya ejecución se cumple y también se subvierte el verdadero pacto con Mefisto. Tal reconstrucción se verifica merced a un sello de cristal que, como el aleph de Borges, le otorga al personaje el privilegio de estar en posesión de todos los tiempos en un solo tiempo y de todos los espacios en un solo espacio, lo que permite que la narración, conducida por vehículo semejante, pueda remontarse a los orígenes de la música y al mismo tiempo pueda prefigurar su último destino.

Instinto de Inez es la visión retrospectiva del nacimiento de la música y de la palabra; del tránsito del caos al orden, de la necesidad de ayuda al amor, de

la anarquía a la ley, y también del matriarcado primigenio, que da a todos los hijos el trato de igualdad, al patriarcado, que los diferencia y selecciona. Pero es, además, el itinerario inverso, el que va de la ley a la anarquía, del orden al caos, de las percusiones de la música a las percusiones de la guerra y también de la ley de las diferencias opresivas a la ley de la hermandad igualitaria, cuya inminencia es anunciada por el tiempo futuro perfecto, que Fuentes conjugó desde *La muerte de Artemio Cruz* para que las palabras adquirieran su condición de mandamiento y de destino.

Instinto de Inez es una historia de amor imposible, como todas las historias de amor que merecen ser contadas por la literatura, en la que un tercero, en este caso incorpóreo como un símbolo de la soledad que la inteligencia creativa exige, impide la culminación del amor en la permanencia, y es, al mismo tiempo, la contraparte de esta imposibilidad en el ámbito del atavismo y de la fatalidad.

Es una vuelta a la semilla, donde paradójicamente se aloja el porvenir.

Es una recreación del mito fáustico: la pugna entre el bien y el mal, entre el placer y la culpa, entre la juventud recuperada y la condenación eterna.

Es un ensayo sobre la música, la creación y la recreación.

Es una novela inglesa del siglo XIX y es un salmo bíblico.

Es una transposición del lenguaje musical al lenguaje literario y es una cabalgata a monte traviesa.

Es un reclamo de ayuda que se traduce en amor y es una esperanza...

Pero más que nada, *Instinto de Inez* es la exégesis de una dedicatoria que se opone a la muerte aunque reconozca en ella la explicación de la vida, como lo dice Xavier Villaurrutia en el primer poema de *Décima muerte*:

> ¿Qué prueba de la existencia
> habrá mayor que la suerte
> de estar viviendo sin verte
> y muriendo en tu presencia
> Esta lúcida conciencia
> De amar a lo nunca visto
> Y de esperar lo imprevisto;
> Este caer sin llegar
> Es la angustia de pensar
> Que puesto que muero existo.

Y como lo dice Fuentes, casi al final de su novela, como conclusión a un tiempo dolorosa y consoladora: «Nuestra vida es un rincón fugitivo cuyo propósito es que la muerte exista. Somos el pretexto para la vida de la muerte. La muerte le da presencia a todo lo que habíamos olvidado de la vida.»

[2001]

Tres poetas mexicanos

Ramón López Velarde
La combustión de los huesos

1888 es el año del nacimiento de Ramón López Velarde y es, también, el año del nacimiento del modernismo según lo consideraba Ernesto Mejía Sánchez, quien, por determinar la cronología de Rubén Darío, estaba dispuesto a perder la suya propia. Ciertamente, Mejía Sánchez atribuía a la publicación de *Azul*...en el año de 88 el papel inaugural del movimiento literario que el tiempo acabó por identificar con la obra del enorme poeta nicaragüense, no obstante que en años anteriores Martí hubiera publicado *Ismaelillo* y *Epístolas y poemas,* Gutiérrez Nájera *Cuentos frágiles* y los tan porfirianos versos de «La duquesa Job» y Salvador Díaz Mirón sus primeros poemas. Como quiera que sea, Ramón López Velarde nace con el modernismo y escribe sus versos de adolescencia y gran parte de los que habrán de integrar su primer libro en el transcurso de este movimiento, que en el caso de México no habrá de

detenerse –como lo precisa José Emilio Pacheco con una imagen casi cinematográfica– sino hasta 1914, cuando las tropas zapatistas irrumpen entre los bambúes del jardincito japonés que José Juan Tablada, a manera de *haikú* ecológico, había cultivado en Coyoacán.

En efecto, durante los años comprendidos entre 1905, cuando López Velarde escribe sus primeros poemas, y 1916, cuando publica *La sangre devota;* es decir durante los años primigenios de su expresión poética, el modernismo goza de cabal salud a pesar de la fatalidad que el doctor González Martínez le pronostica al cisne interrogante: Darío publica entonces *Cantos de vida y esperanza,* Leopoldo Lugones *Lunario sentimental,* Manuel José Othón el «Idilio salvaje» y el propio González Martínez los libros que no rompen con el modernismo por más que se le haya practicado la traqueotomía al cisne de engañoso plumaje sino sólo con sus modelos parnasianos en favor de los simbolistas: *Silenter, Los senderos ocultos, La muerte del cisne.*[1]

No obstante la circunscripción de Ramón López

[1] José Emilio Pacheco considera que «cuando en 1911 González Martínez se dice a sí mismo 'Tuércele el cuello al cisne', no está reaccionando contra el modernismo, como afirman tantos manuales: se despide de los elementos parnasianos y opta por los rasgos simbolistas». *Poesía modernista. Una antología general.* Selección, prólogo, notas y cronología de ... Secretaría de Educación Pública/Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982. (Clásicos americanos, 39). p. 5.

Velarde a la cronología modernista, su poesía no se identifica totalmente con la estética de este movimiento; es más: se siente ajena al modernismo a pesar de que ostenta algunos rasgos modernistas. Más joven que los poetas mencionados, López Velarde pareciera ir delante de ellos trazando el camino hacia la modernidad, en el sentido de vanguardia. Alejado, empero, de la urbe hasta 1914, cuando abandona la provincia para instalarse definitivamente en la ciudad de México, parecería ir atrás de un movimiento autocomplaciente en su cosmopolitismo. Ciertamente, de inusitada modernidad –prefiguración vanguardista– son sus desplantes poéticos: la audacia de la adjetivación, la beligerante ruptura del lugar común, la experimentación, etcétera; sus temas, sus ámbitos referenciales, sus preocupaciones ontológicas y metafísicas, en cambio, provienen de la más rancia tradición provinciana y del rigor religioso del seminario en cuya austeridad fue formado.

Acaso de esta contraposición entre su referencialidad, que se antoja premodernista, y su formulación poética, que es a todas luces posmodernista, brotan los valores originales de la poesía de Ramón López Velarde –aquellos que lo aíslan y que lo hacen dueño absoluto de su ínsula.

En el prólogo a la amorosa edición de las *Obras* de Ramón López Velarde, José Luis Martínez se

refiere a las influencias literarias que recibe la poesía velardeana. Habla naturalmente de Baudelaire y un tanto artificialmente de Virgilio, de quien el poeta sólo toma por modelo la primera estrofa de la *Eneida* para legitimar, en el inventario de sus temas líricos, la excepcional presencia del tema civil de «La suave patria». Actitud semejante, por cierto, había adoptado el primer poeta mexicano de lengua española, Francisco de Terrazas, cuando hubo de interrumpir su inefable lirismo para cantar hazañas ajenas en su extenso e inconcluso poema épico *Nuevo Mundo y Conquista,* cuyos mejores momentos son aquellos en que predomina la sensibilidad lírica –correspondiente a la «sordina» que el poeta zacatecano aplica a la virtual trompetería épica de «La suave Patria». Y como de paso, José Luis Martínez dice que no se referirá a la influencia de los poetas modernistas en la poesía de López Velarde porque «sólo nos muestran las fuentes de su vocabulario».[2]

Con la excepción de *Lunario sentimental,* que afecta de manera más profunda la poesía de López Velarde –tal vez por que ahí Lugones exacerba las posibilidades del modernismo–, ciertamente la influencia modernista se reduce a una cuestión de léxico: interesa la piel, mas no los órganos vitales.

Jaime Torres Bodet en un artículo temprano

[2] José Luis Martínez. «Examen de Ramón López Velarde» en *Obras* de Ramón López Velarde. Fondo de Cultura Económica. México, 1986. (Biblioteca Americana. Literatura Moderna). p. 27.

–1930– ya había señalado la tendencia de López Velarde a utilizar en su poesía palabras cultas y prestigiosas, que podrían responder al gusto del modernismo por la elegancia y la exquisitez: «Donde alguno podía decir *universal,* apunta él, pintorescamente, *ecuménico.* Y donde otro escribiría *un niño,* él ve, inmediatamente, *un párvulo.*»[3] José Luis Martínez llegó a contar en un poema hasta trece esdrújulos *–retrógrado, fúlgido, letárgico, fulmíneas, lúgubre, vértigo* y *bólido* entre ellos.

Puede verse en el origen provinciano de López Velarde la causa de su sobrada admiración por el vocabulario sofisticado y aristocrático que emanaba de los cenáculos modernistas y que se identificaba con la «alta cultura» metropolitana, como si el poeta de Jerez tuviera algún temor de que su poesía, que tanto se entretiene en temas de provincia, fuera tildada con los baldones que reductoramente suelen impugnarse a la gente del pueblo –rústica, inculta, rudimentaria, *paya*– y tratara de curarse en salud mediante el empleo de un léxico prestigioso. De ser así, el vocabulario modernista, más que encubrirlo, habría de delatarlo. Alfonso Reyes definió la poesía de López Velarde como «arte aldeano y arte complicado» a un tiempo y no entendió el entusiasmo que en la joven crítica –la de los años treinta– despertaba un poeta que «conquistó la fama de una vez con una

[3] Jaime Torres Bodet. «Cercanía de López Velarde» en *Contemporáneos.* Vol. VIII, Núms. 26-27. México, julio-agosto, 1930. p. 129 .

sola poesía: *La suave Patria*»,[4] y a quien a fin de cuentas consideró «estrella fugaz en nuestro cielo poético.»[5]

Uno de esos jóvenes críticos, Jaime Torres Bodet, veía –en el artículo citado de 1930– que esta actitud de López Velarde, efectivamente provinciana, no era signo de la timidez sino de la audacia:

«Un hombre de la ciudad no necesita dar voces especialmente violentas para seducir la atención de su público. Con detenerse unos minutos, en un momento dado, en el cruce de dos avenidas congestionadas por el tráfico, habrá violado tantos complicados mecanismos de la sociabilidad que esta sola lentitud tomará, casi, las proporciones de una verdadera rebeldía. En cambio, en provincia, ¡qué sucesión de delirios ha de fingir el hombre de talento para que los parientes de su familia –por el sólo hecho de haberle visto nacer– no lo desprecien indefinidamente.»[6]

Por lo que toca al vocabulario, la audacia de Ramón López Velarde consistió en disponer de la brillantez, el lujo, la sonoridad, la riqueza, la elegancia del léxico modernista para liberar a la provincia mexicana de los lugares comunes que la habían reducido al tamaño de las tarjetas postales. Lenguaje que se impone sobre el pintoresquismo vernacular sin perder aquellas voces que más hondamente articulan el espíritu de la provincia, las que proceden de la conversación de todos los días, y que se mezclan, en inusitada simbiosis, con las que sólo se pronuncian en día domingo. Gracias a que se detiene en la superficie del léxico modernista, López Velarde se salva del riesgo de restringir su poesía a lo meramente escenográfico en que se quedó buena parte de la estética del modernismo: Xavier Villaurrutia dice que «el amor a lo decorativo por lo decorativo, que es un vicio de la poesía modernista, no aparece, por fortuna, en la poesía del mexicano López Velarde».[7]

Justamente porque la provincia no es en su poesía un mero decorado sino un referente que la energía poética transforma para entregárnoslo en su esencia más honda y en su más amplia dimensión, Ramón López Velarde no es un poeta provinciano –en el sentido pacato del término– «aunque el terruño natal sea uno de sus temas –como dice Octavio Paz–; los provincianos son la mayoría de sus críticos».[8]

[4] Alfonso Reyes. «Pasado inmediato» en *Obras completas de ...* Fondo de Cultura Económica. Vol. VII. México, 1960. (Letras mexicanas). pp 269-270.

[5] *Ibidem*. p. 215.

[6] Jaime Torres Bodet. *Op. cit*. pp 128-129.

[7] Xavier Villarrutia. «Ramón López Velarde» en *Obras de...* Fondo de Cultura Económica. México, 1974. (Letras Mexicanas) p. 652.

[8] Octavio Paz. «El camino de la pasión (Ramón López Velarde)» en *Cuadrivio*. Joaquín Mortiz. 5° ed. México, 1984. (Serie del Volador). p. 78.

Por debajo de la superficie esmerilada y bruñida de tantas palabras domingueras, se abre el socavón de la poesía y sus infinitas galerías; por debajo de la piel, el corazón se amerita.

❦

Una estrofa de «El minuto cobarde» dice:

> Obesidad de aquellas lunas que iban
> rodando, dormilonas y coquetas,
> por un absorto azul
> sobre los árboles de las banquetas.

Si en lugar de la palabra *banqueta* hubiera usado *acera* o *cordón de la vereda*, tal estrofa habría podido formar parte del *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones.

Ramón López Velarde leyó con devoción *El lunario*. Gracias a Lugones –piensa Octavio Paz–, López Velarde «se descubre; pero apenas se encuentra a sí mismo, deja de parecerse al gran poeta argentino».[9] Este paralelismo tiene que ver más con la poesía que con la historia de la poesía: Lugones y López Velarde son poetas afines y éste es deudor de aquél, al menos por lo que hace a la primera etapa de su producción, mas no son poetas equivalentes para la historia de la poesía: Lugones no es a la poesía argentina lo que López Velarde a la mexicana. Para la historia

[9] *Ibidem*, p. 76.

de la poesía se me ocurre aventurar una equivalencia diferente y acaso temeraria: Ramón López Velarde y Jorge Luis Borges. Sí.

Como López Velarde, Borges veneró a Lugones, si bien en un momento diferente de su historia literaria personal: recuérdese la reconquista que hace de su literatura en el prodigioso cuento-dedicatoria que abre el volumen de *El hacedor*. Y como López Velarde, hubo de romper con Lugones para articular su propia voz. Entiendo que el mérito mayor de *Fervor de Buenos Aires* no consiste en haber introducido en nuestro continente la vanguardia ultraísta, que Borges había compartido en Sevilla con Guillermo de Torre, Gerardo Diego y Rafael Cansinos Asséns, sino en haber roto con el modernismo: en esa trascendental ruptura estriba la modernidad del primer libro de Borges, publicado un par de años después de la temprana muerte de López Velarde. En él, Borges, como el poeta mexicano, pone los recursos de la modernidad al servicio de los temas locales: barrios, arrabales, carnicerías, patios, calles, plazas de la ciudad porteña. Sus preocupaciones son diversas como diversas son sus poéticas; sus funciones en las historias nacionales de la poesía, en cambio, son semejantes.

❦

En un soneto alejandrino, que se incluye a manera de prólogo en las páginas preliminares de *Zozobra*, Rafael López le dice a Ramón López Velarde:

Has burlado al solemne dios, el lugar común.

Cierto. López Velarde burla el lugar común. No lo evade sino que lo enfrenta. Su mérito no estriba en evitarlo sino en redimirlo. Un ejemplo: *soltero empedernido.* Si la metáfora que se me viene a la cabeza no contradijera la sustancia del ejemplo, diría que el adjetivo *empedernido* se ha casado irrenunciablemente con el sustantivo *soltero* y que, muy bien avenidos, van a todas partes juntos como la más institucional de las parejas. López Velarde, que se empeña cada vez más en subvertir los convencionalismos, no rehuye su visita; antes bien la procura aunque con el ánimo sacrílego de disolver su sacrosanta unión. Entre uno y otro cónyuges, introduce, cual amante adúltero, otro sustantivo que separa a la feliz pareja, que modifica sus papeles originales y que la somete a sus designios implacables: *dolor. Soltero dolor empedernido,* dice el poeta en un verso:

encima
del soltero dolor empedernido
de yacer como imberbe congregante...

¡Ah, qué felicidad poética a expensas del dolor del poeta! ¡Qué espléndido verso en el que reconocemos nuestra propensión al lugar común, felizmente subvertida!

«El adjetivo, cuando no da vida, mata», reza el conocido apotegma de Vicente Huidobro.

Acaso como todos los poetas, Ramón López Velarde parte del presupuesto de la felicidad de la adjetivación. Como si se tratara de un hallazgo, de un descubrimiento, el poeta se da a la tarea de buscar en el infinito arsenal de las palabras el adjetivo brillante, oportuno, pertinente, original, exacto, insustituible, único que concuerde *felizmente* con el sustantivo –que le dé vida. Tal es el epíteto de la retórica clásica, que no pretendía determinar el sustantivo sino caracterizarlo. Y tal es la felicidad, en la poesía de López Velarde, de los «ojos inusitados de sulfato de cobre», «el viudo oscilar del trapecio» o la «gota categórica» que de un cubo de cuero gotea en el centro del «brocal ensimismado». Sin embargo, con creciente frecuencia a lo largo de su obra, el poeta rebasa este presupuesto elemental para disponer del adjetivo con otras finalidades: violentar el sustantivo, apremiarlo, retarlo, subvertirlo, corromperlo –esto es modificarlo en su esencia para entregarnos, como producto de semejante pugna, una imagen absolutamente inédita, que ya no procede del descubrimiento afortunado sino de la creación temeraria. A semejante recurso, José Luis Martínez lo denomina «adjetivación de signo contrario» y lo ejemplifica con el entusiasta verso que habla del «perímetro jovial de las mujeres», en el cual se realiza «un contraste entre la naturaleza física del sustantivo (*perímetro*) y la naturaleza sentimental del adjetivo

(jovial)».[10] Recuerdo, por mi parte, las «cataratas enemigas», «los fresnos mancos» o «la orgía matinal» –que roza el oxímoron. Estos adjetivos no sólo no determinan el sustantivo, sino que tampoco lo caracterizan, a la manera del epíteto: nombran lo no nombrado. Y esa es, precisamente, la misión del poeta: poner nombre a las cosas. Dice Xavier Villaurrutia que a López Velarde, «como a todo buen poeta, le quedaba el recurso de hacer pasar los nombres por la prueba de fuego del adjetivo: de ella salían vueltos a crear, con la forma inusitada, diferente, que pretendía y muy a menudo alcanzaba a darles. Recobrando una facultad paradisíaca, dióse, como Adán o como Linneo, a nombrar las cosas adjetivándolas...»[11]

Si mi aseveración no corriera el riesgo de ser leída como delito de lesa gramática, diría sencillamente que en la poesía de Ramón López Velarde los adjetivos son sustantivos.

La relación entre un adjetivo y el sustantivo al cual se aplica y que no parece aceptarlo de modo natural sino casi a su pesar no es más que un ejemplo mínimo de lo que ocurre en la poética de Ramón López Velarde: la combinatoria inusitada de elementos que proceden de paradigmas diversos cuando no opuestos. La crítica se ha entretenido morosamente en las polaridades que imantan la poesía velardeana,

[10] José Luis Martínez. *Op. cit.*, p. 25.
[11] Xavier Villarrutia. *Op. cit.*, p. 654.

entre ellas, lo litúrgico y lo erótico como signos específicos de lo sacro y lo profano. Más allá de la perfidia de la adjetivación, símiles, metáforas e imágenes establecen relaciones promiscuas –por llamarlas de alguna manera– entre ambos extremos. Así, por ejemplo, el «rostro» como una indulgencia plenaria o aquel verso de «Te honro en el espanto» que dice:

> ya que tu abrigo rojo me otorga una delicia
> que es mitad friolenta, mitad cardenalicia.

José Luis Martínez destaca un verso ejemplar en el que coinciden elementos provenientes de tres paradigmas rectores de la poesía de López Velarde: el amoroso, el litúrgico y el aldeano o rural:

> tus dientes, cónclave de granizos.

Semejantes asociaciones, cada vez más libres –o cada vez más audaces y sofisticadas– hacen que la poesía de López Velarde cuado menos roce la vanguardia y que de algún modo sutil prefigure el movimiento surrealista.

Jaime Torres Bodet nos ofrece una imagen descriptiva de la poesía velardeana que no dista mucho de la iconografía del surrealismo:

«La primera impresión que produce, a la lectura, una poesía de Ramón López Velarde es precisamente la de haber penetrado, de pronto, en una casa saquea-

da. Pero inmediatamente, del desorden visible, las incoherencias mismas van tranquilizando nuestro sentido de la propiedad. Sí, ha habido violencia, pero los saqueadores no se han llevado consigo nada de lo que habían venido a robar. La cortina ha desaparecido de la puerta que protegía, pero no ha desaparecido de la casa: ahora vibra, como una túnica, sobre el busto de una Minerva, estilo Imperio, de 1810. El espejo no ha huido del marco que lo encerraba . Se ha vuelto de espaldas, cara al muro, acaso para no presenciar la escena del robo que nuestra llegada al salón –es decir, nuestra curiosidad en la lectura– ha conseguido evitar».[12]

Octavio Paz, por su parte, relaciona la poesía de López Velarde con la pintura de uno de los más grandes artistas plásticos del surrealismo, a partir de una frase del poeta zacatecano, que es cifra de su estilo: «los pasos perdidos de la conciencia, el caer de un guante en un pozo metafísico» –imágenes éstas ubicadas en una larga enumeración de percepciones a las que se debe el poeta y que podrían formar parte de un catálogo de la imaginación surrealista: «Hay en estas líneas –dice Paz– un presentimiento de algo que nunca vio: los cuadros de Chirico.»[13]

Más que considerar la poesía de López Velarde como una prefiguración del surrealismo, me interesa

[12] Jaime Torres Bodet. *Op. cit.*, p. 117.
[13] Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 77.

señalar por ahora que su similitud con ciertos aspectos que habrá de ofrecer este movimiento de vanguardia es indicio claro de su modernidad.

Paz piensa que uno de los iniciadores de la poesía moderna en Hispanoamérica es López Velarde porque «con él empieza una *visión* de las cosas que todavía seduce a espíritus tan opuestos como Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. La mirada que se mira, saber que se sabe saber es el atributo (la condenación, sería más justo decir) del poeta moderno.»[14]

El poder asociativo de la imaginación velardeana al que he venido haciendo referencia –su capacidad de hilvanar metáfora tras metáfora o mejor imagen tras imagen sin poner un pie en la realidad– lleva a su obra poética a esta suerte de tautología verbal a la que alude Paz como señal de modernidad: «el reflejarse sin fin de una palabra en otra».[15] Esta tendencia a la autorreferencialidad, más o menos perceptible a lo largo de toda su obra, se hace explícita en poemas como «La estrofa que danza» o «El son del corazón».

José Luis Martínez señala que en el recorrido por los tres libros poéticos de Ramón López Velarde «es posible ir descubriendo, junto a composiciones en que predomina la necesidad de una expresión espiritual, otras cuya preocupación más franca son los misterios de la palabra».[16] Interesante observación sobre un poeta que se declaró enemigo de la palabra por la

[14] *Ibidem*, p. 78
[15] *Ibidem*, p. 79.
[16] José Luis Martínez. *Op. cit.*, p. 22.

palabra y que llegó a decir, como declaración de principio, la frase con la que quisiera que se significara su poesía: «yo anhelo expulsar de mí cualquier palabra, cualquier sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos». No obstante, José Luis Martínez considera que «a partir de *Zozobra* y entusiasmado con las infinitas posibilidades de la palabra, el poeta emprenderá una exploración que, si imprime modernidad a la última parte de su obra, no podría asegurarse con certeza que la llevara a una mayor plenitud lírica».[17]

Esta aguda consideración de José Luis Martínez corrobora el planteamiento de que la poesía de López Velarde se hace moderna por el camino de la autorreferencialidad, esto es de la experimentación de la palabra por la palabra misma con relativa independencia de sus referentes, como lo fueron, en muy buena medida, las tribulaciones espirituales del autor. Pero lo que más me interesa de ella es que la modernidad alcanzada por López Velarde no necesariamente ampara su mejor y más representativa expresión poética.

La modernidad, como lo ha planteado Paz insistentemente en diversos ensayos que van de «Poesía en movimiento» a *Los Hijos del limo,* estriba, otra vez tautológicamente, en el deseo, en la voluntad de ser moderno, en el impulso por romper la tradición y hacer de esa ruptura no sólo un lenguaje propio sino

[17] *Ibidem*, pp 21-22.

el más alto valor artístico. En efecto, desde las vanguardias por lo menos parece haber una identificación entre lo nuevo y lo bueno. Y aquí me gustaría retomar una idea que dejé botada en alguno de estos asedios a nuestro poeta, a saber: que lo importante para la historia de la poesía no necesariamente lo es para la poesía misma. Ramón López Velarde es excepcionalmente importante para ambas si bien por motivos diferentes: lo es para la poesía por el valor intrínseco de sus poemas, y entre ellos, acaso los mejores no sean precisamente los más audaces o los más innovadores; y lo es para la historia de la poesía por la modernidad de muchos de ellos, aun los que resbalan por la pendiente de la experimentación infortunada pero que le abren a la poesía mexicana, no obstante, el camino de la renovación.

Si algo salta a la vista en la poesía de Ramón López Velarde desde la primera lectura –la más ingenua, la más fresca– es la sórdida lucha en que el poeta se debate, hasta el desgarramiento, entre la gracia y el pecado. Léanse, como signos de tal antinomia: bien y mal, «ángel guardián» y «demonio estrafalario», virginidad y deseo carnal, Fuensanta y la última odalisca, vida canora y hormigas voraces, virgen y león, pueblo provinciano y ciudad capital, tradición y modernidad, corazón e «ineptitudes de la inepta cultura»:

Siempre que inicio un vuelo
por encima de todo
un demonio sarcástico maúlla
y me devuelve al lodo.

Y esta lucha incesante es la materia prima de su poesía:

¡Oh psiquis, oh mi alma: suena a son
moderno, a son de selva, a son de orgía,
a son mariano, el son del corazón!

Genaro Fernández Mac Gregor, Antonio Castro Leal, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Allen W. Phillips, José Luis Martínez, Octavio Paz, Sergio Fernández, Luis Mario Schneider, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Gabriel Zaid, José Joaquín Blanco, en sus ensayos relativos a la poesía de Ramón López Velarde han destacado esta dramática oscilación de movimiento perpetuo, esta contradicción irresoluble entre la gracia y el pecado.

A pesar de la inagotabilidad del discurso poético de Ramón López Velarde, me es difícil agregar dos palabras a los sesudos trabajos de tales estudiosos. Qué añadir, por ejemplo, al inteligentísimo ensayo «El camino de la pasión» en el que Octavio Paz relaciona la poesía de López Velarde con Baudelaire y Laforgue, con Góngora y Lugones, con Eliot y el surrealismo; determina el carácter trascendente de sus referencias provincianas; la despoja de los lugares

comunes con la que fue ataviada prematuramente; precisa sus rasgos nacionales; la ubica en la modernidad de la poesía hispanoamericana; señala sus alcances y sus limitaciones; ve sus complejidades, sus desviaciones heréticas y maniqueas, sus problemas teológicos; la inscribe en la secular tradición del amor cortés proveniente de los cátaros y los trovadores y la vincula con la filosofía sufí; estudia su universo erótico y el papel protagónico que en ella desempeña la mujer; esclarece, en fin, la significación profunda de la lucha del poeta entre el amor y la imposibilidad de realizarlo. López Velarde –dice– «no se enfrenta a un amor imposible; su amor es imposible porque su esencia es ser permanente y nunca consumada posibilidad».[18]

Yo sólo quiero decir, con épica sordina, que las contradicciones en principio irreductibles a las que aluden los especialistas, me parecen referenciales, esto es prepoéticas, y que la lucha atroz en que el poeta vive y cree morir encuentra un espacio de distensión –de sosiego, de apaciguamiento: el poema mismo, donde se resuelven los contrarios por la redención de la palabra poética.

Cómo saber qué habría pasado en el quehacer poético de Ramón López Velarde si la muerte no lo hubiera sorprendido tan temprano. Acaso su obra

[18] Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 93.

sería enorme y lo que hoy constituye cierta proporción de versos torpes y de algún modo ajenos quedaría reducida a la amnesia, perdida en la inmensidad memorable de su universo verbal; se habría convertido –según la hipótesis de Octavio Paz– «en una contemplación amorosa de la realidad, tal vez menos intensa pero más amplia que la concentrada poesía de su libro central, *Zozobra*»;[19] habría llegado a la plenitud de su expresión merced al empleo maduro y no frívolo ni superficial de las técnicas de vanguardia; habría sido puente transitable entre ella misma y la poesía de la generación de Contemporáneos, síntesis entre el nacionalismo a ultranza y la vocación universal. O tal vez no: acaso se habría acomodado en el ejercicio mecánico de la retórica que también generaron los vanguardismos a pesar de sus denodados esfuerzos por combatirla; se habría vuelto convencional, superadas con la madurez –o con el psicoanálisis, ¿por qué no?– las dicotomías que atormentaron a su autor de por vida; se habría olvidado de Jerez de Zacatecas y de sus mujeres –y de «la novedad campestre de sus nucas»– después de medio siglo de transcurrir por Londres, París o Nueva York; o se habría puesto al servicio militante de la oficialidad, ensoberbecida por la coronación institucional de «La suave patria» –en el supuesto de que la institucionalidad hubiera coronado «La suave patria» de no haber muerto el poeta.

[19] *Ibidem.* p. 69.

Cómo saberlo. A qué saberlo. A qué conjugar tiempos verbales inútiles.

Por lo que toca a la poesía de Ramón López Velarde, sobre la sabiduría impecable y diamantina, prefiero, sin lugar a dudas, la combustión de los huesos. Por eso me quedo con el juicio de Xavier Villaurrutia –cuya obra poética, por cierto, a Octavio Paz también le parece escasa:

«Desaparecido en el mediodía de su vida, la muerte no vino a derribar esperanzas, ni a segar promesas en flor, porque Ramón López Velarde había realizado ya las primeras y cumplido las segundas. Su viaje fue el perfecto viaje sin regreso».[20]

Si la forma de la poesía es inalterable; si no es el mero envoltorio de una idea, el mero transporte de un pensamiento sino que, inseparable del contenido, no distinta de él, no desechable, es la propia sustancia poética... algo tiene que ver la poesía con la memoria que la retiene y la mantiene viva. Imposible citar un verso sin el rigor insobornable de la textualidad.

Eduardo Casar, cuyos tránsitos inductivos y deductivos se aproximan cada vez más a los de Macedonio Fernández, dice no sólo que la poesía ha de memorizarse necesariamente sino que todo aquello

[20] Xavier Villarrutia. *Op. cit.*, p. 644.

que se guarda textualmente en la memoria es, por ese solo hecho, asunto poético. Si traigo a cuento semejante idea, que se antoja un despropósito, es porque la poesía de Ramón López Velarde es altamente susceptible a la memorización. No me refiero, por supuesto, a la memoria deliberada con la que un niño de sexto grado de primaria se aprende «La suave patria» para destrozarla, según la «incurable tendencia a situar el vigor poético en la laringe» de la que ya se quejaba López Velarde, en las fiestas escolares de septiembre, sino a la memoria involuntaria; a la que, sin proponérselo, se llena de adherencias verbales. Y en esa memoria textual de tantos versos velardeanos opera esta especie de latrocinio poético al que se refiere Gaston Bachelard cuando habla de la *intersubjetividad.* En efecto, merced a la memoria, el verso de López Velarde deja de ser patrimonio de su exclusiva jurisdicción para hacerse nuestro en tanto que empezamos a pronunciarlo con nuestra propia voz.

Sentados a la sobremesa de mi terraza mixcoaquita, que se abre como paréntesis provinciano en el atropellado discurso de la urbe, Eduardo Casar y yo recordamos, sin que nunca nos hubiéramos propuesto retenerlo en la memoria, diversos versos del portentoso poema «Hormigas», que ciertamente se había enconado en nuestras venas voraces. Cómo no recordar, de entrada, el último terceto alejandrino, cuya demanda es el paradigma de lo irrevocable:

antes de que tus labios mueran, para mi luto,
dámelos en el crítico umbral del cementerio
como perfume y pan y tósigo y cauterio.

La página 160 de las *Obras* de López Velarde, como red circense, aguardaba nuestra caída porque algunos versos –supongo que los más arduos– se nos escapaban, pero nos rehusamos a consultarla. ¿Por qué? ¿Qué significa decir un verso de memoria? ¿Qué significa arrebatarse la palabra con celo de posesión, de pertenencia y con entusiasmo de complicidad? No lo sé bien a bien, pero con arrogancia de autoría lo reconstruimos en su totalidad y vana fue la espera de la página 160 de las *Obras*.

Si la memoria es un detector de nuestro patrimonio poético, la antología *Ómnibus de poesía mexicana* preparada por Gabriel Zaid es, en principio, un acierto. El criterio que rigió la selección de los poemas es, a fin de cuentas, el de la memoria de la colectividad, que prevalece sobre todos los valores intrínsecos, de todos modos también tomados en cuenta.

De los poemas de Ramón López Velarde seleccionados por Zaid, sólo echo de menos «La prima Águeda». Lo extraño, claro, porque me lo sé de memoria. Es el poema que más me gusta de *La sangre devota,* aunque tal vez no sea el mejor, pero a estas alturas de mis asedios ya sólo quiero hablar de lo que me gusta y sólo porque me gusta. Cuánto me gustará «La prima Águeda» que me gustan, incluso, sus deficiencias.

Sí: me encanta que los tres primeros versos realmente no lo sean, que más bien pertenezcan al lenguaje de la prosa:

> Mi madrina invitaba a mi prima Águeda
> a que pasara el día con nosotros,
> y mi prima llegaba. . . .

Y me gustan así, dignos del inicio de una mala novelita de costumbres, porque los tres versos subsecuentes, con sus espléndidos adjetivos, los redimen gracias a una suerte de retroactividad poética que mucho favorece a nuestro poeta:

> . . . con un contradictorio
> prestigio de almidón y temible
> luto ceremonioso.

Pero el poema me gusta por otras muchas razones.

Me gusta la sonoridad del verso, que produce y reproduce la sonoridad de los referentes: «sonoro corredor», «quebradizo sonar intermitente de vajillas», y la risueña sinestesia del «timbre caricioso de la voz de mi prima». Me gusta que no se vea el almidón, oculto bajo el temible luto ceremonioso de Águeda; sólo se oye en el íntimo roce de sus piernas contra las enaguas: «resonante de almidón» aparecía Águeda. Cómo no recordar la «sábana de almidón y de estruendo» a la que ansiaba llegar, como esposo soldado, el Miguel Hernández encarcelado en Alicante.

Me gusta la palabra *refectorio* con todas sus connotaciones conventuales, que le imprimen a la presencia de la prima, capaz de causar «calosfríos ignotos», la discreta perversión de lo prohibido, de lo sacrílego, de lo profano.

Me gusta, en fin, que la imagen primigenia, la que desencadenó el poema –el paralelismo entre los ojos verdes y las mejillas rubicundas de la enlutada prima, por un lado, y el cesto de uvas y manzanas sobre el armario de ébano, por otro–, lo concluya con la belleza de un cuadro de Cézanne. Me atrevo a pensar –y a decir– que esta imagen es cubista: el poeta descompone la imagen de la prima para disfrutar por separado las similitudes con el cesto de frutas sobre el mueble, una por una, como quien come uvas:

> Águeda era
> (luto, pupilas verdes y mejillas
> rubicundas) un cesto policromo
> de manzanas y uvas
> en el ébano de un armario añoso.

Mi joven amigo Fernando Fernández, asiduo y enamorado lector de Ramón López Velarde, hizo un viaje a Jerez de Zacatecas con ese espíritu de sacralidad y veneración que anima todas las peregrinaciones. Regresó desencantado.

–Es un pueblo lamentable– dijo.

Buscar en el referente lo que se ha encontrado en la poesía podría significar desconfianza en la transmutación que el lenguaje poético hace de la realidad para crear un mundo propio, independiente y aun autorreferencial. Regresar desilusionado de la realidad, empero, podría significar que se ha recuperado la confianza en esa autonomía del lenguaje poético, en su habitabilidad. Es más fácil habitar la poesía velardeana que Jerez de Zacatecas.

–Qué difícil estar ahí –continúa Fernando– sin tener una tía que nos hospede, que se asome por los visillos y nos ofrezca calabazate.

Cierto: sin una tía no hay golondrinas nuevas ni vacas faraónicas ni campanarios de timbre novedoso ni muchachas frescas y humildes como humildes coles ni postigos ni pianos ni gendarmes ni dramáticos faroles.

Fernando dice que las calles de Jerez tienen nombre de versos de López Velarde. Asegura que una calzada se llama *La suave patria* y otra *La bizarra capital.*

A mí me gustaría vivir en una calle que llevara por nombre *La épica sordina,* cercana a la farmacia *Los párpados narcóticos,* aunque preferiría instalarme, como lo he hecho por largas temporadas, entre la estrofa cuarta y la quinta de «El retorno maléfico».

Pienso que la casa solariega del poeta ha de estar ubicada en la calle –o callejón más bien– de la *Íntima tristeza reaccionaria.* Sin número, claro, porque el de Ramón López Velarde es domicilio conocido.

Coda

Vicente Quirarte –a quien una de sus sobrinas le dice *El poeta Halley*, acaso sin saber que tal juego de palabras está legitimado por la luminosidad de su poesía, por su larga cauda y porque poetas como él no son cosa de todos los días–, me invitó a Jerez la noche del 14 de junio de 1988 para celebrar el momento preciso del centenario de López Velarde: la una de la madrugada del día 15. No fui. Estaba cansado y en la ciudad de Zacatecas «un cielo cruel y una tierra colorada» se comunicaban mediante una lluvia contradictoria y tormentosa. Decidí quedarme en «la bizarra capital» del estado, primero conversando con José Luis Martínez en una sobremesa de 42° Gay-Lussac y después combatiendo contra la tranquilidad provinciana que no me dejó pegar los ojos en toda la noche. Al día siguiente me recriminé la abulia que me había enclaustrado porque supe de la embriaguez de mezcal *Huitzilan* y de poesía con que la población entera del terruño había transitado por el cumpleaños centenario de su poeta. La vehemencia de la lluvia al parecer no había intimidado a las mujeres jerezanas, viudas todas de Ramón, que a media plaza, ante la estatua de López Velarde, recitaron «La suave patria» con más énfasis del que hubiera querido el poeta de

la épica sordina. Diálogo de bustos. Diálogo también, o competencia, entre los atronadores metales de la tambora y el mariachi y los estallidos de los juegos de artificio a la hora exacta de «Las mañanitas». El declamador oficial de los poemas velardeanos, cuyo nombre –Baudelio– remite al mayor poeta del parnaso, recorrió el itinerario que va de *La sangre devota* a *El son del corazón* y con un trío trasnochado, me dicen, cantó reiteradamente, a ritmo de bolero, el primer poema de López Velarde:

> Me arrancaré mujer, el imposible
> amor de melancólica plegaria
> y aunque se quede el alma solitaria
> huirá la fe de mi pasión risible.

Me perdí de la noche pero no del día. El miércoles 15 fui a Jerez y vi, no sin espanto, cómo el discurso oficial –ése que habla del vate y no del poeta y que le llama *natalicio* al nacimiento– hizo todo lo posible por apoderarse del discurso poético.

José Luis Martínez, Felipe Garrido, Vicente Quirarte y otros devotos congregantes, después de tomar raspanieves de piña y de melón en El Paraíso, recorrimos las calles de Jerez, flanqueadas por una población escolar engalanada y festiva que esperaba con impaciencia el arribo –como dicen los locutores– del señor presidente. La oficialidad inauguraría el museo que se improvisó en la que fue casa natal del poeta mexicano más querido.

Entre banderines escolares, conscriptos de tambor y de corneta y reinas de la primavera al acecho del momento en el que habría de pasar la comitiva oficial, vi al hermano carnal de Ramón López Velarde, de 84 años de edad, sordo a juzgar por el aparato que se le encaramaba por la oreja y que respondía al escueto nombre de Leopoldo López. Hijo del mismo padre y de la misma madre que el poeta. Ahí parado. Indefenso, como ausente. Cosas del fetichismo literario, me emocionó mucho conocerlo, verlo, saludarlo.

Alguien de la oficialidad que estaba a su lado le dijo:

–Debe sentirse usted muy orgulloso, ¿no?

–¿Yo? ¿Por qué? –preguntó, a su vez, Leopoldo López.

–Pues por qué va a ser. Por el homenaje nacional que el gobierno le rinde a su hermano de usted en esta fecha memorable del centenario de su natalicio.

–Pues yo, la verdad, a mi hermano poco lo conocí.

–Bueno, pero su obra, que es inmortal.

–Pues yo, la verdad, a sus cosas nunca les he entendido bien.

–Bueno, pero su poesía...

–Pues yo, la verdad, poco lo he leído, para qué le voy a decir a usted.

–Oiga –interrumpió el funcionario–, ¿y de veras ésta es la casa donde nació su hermano de usted?

–Pues cómo cree usted que yo lo voy a saber, señor. Cuando él nació, yo no había nacido todavía.

Llegó el presidente envuelto en una maraña de guaruras cerriles, funcionarios, achichincles y fotógrafos. Los guaruras discriminaron muy bien el discurso oficial del discurso poético porque a la casa del poeta sólo entraron los políticos y nos quedamos afuera los lectores. No pudimos ver, de primera intención, la fotocopia de «La suave patria» que pasa por original, ni los muebles de la sacristía que prestó el cura la víspera ni los libros de utilería que acomodaron sin cadencia ninguna en alacenas venidas a libreros. Cuando la comitiva oficial abandonó el lugar (muy pronto, por cierto, porque el recorrido era diminuto y porque la oficialidad nunca se entretiene demasiado en recintos semejantes), el pueblo entró a la casa de su poeta y reconoció su espacio. Nombró, una a una, las cosas genuinas que la habitan. Pero no sólo nombró con nombres sino que nombró también con adjetivos, con los adjetivos que el poeta hizo sustantivos en su poesía:

–Este es «el patio agorero» –dijo uno.

–Mira, aquí esta el «brocal ensimismado» –dijo otro señalando el pozo adosado a la pared.

–Por aquí caía la «gota categórica» –precisó un tercero.

–¿Y «la vaca, rumiante y faraónica»? –preguntó un párvulo.

Así las cosas, entré a la casa de Ramón López Velarde «con pies advenedizos».

[1988]

Resonancias surrealistas en la obra deXavier Villaurrutia

Al concluir el prólogo a la famosa y controvertida antología *Laurel* de 1941, que reúne poemas de escritores españoles e hispanoamericanos, Xavier Villaurrutia distingue dos actitudes que con respecto a la literatura francesa de su tiempo adopta la poesía de nuestra lengua: la que deja fluir el lenguaje poético del «abandono más puro» de acuerdo al irracionalismo derivado de los movimientos de vanguardia, y la que, sin desdeñar las aportaciones y las posibilidades del irracionalismo, mantiene una «atención profunda», una constante vigilancia. En esta segunda tendencia inscribe Villaurrutia su propia actividad poética.

En la época más fecunda y de mayor madurez de su producción, la recogida en su libro *Nostalgia de la muerte*, la conciencia vigilante ciertamente suele go-

bernar la esencia inefable de sus temas prioritarios –la muerte, el sueño, el deseo. Y en su obra poética en general, las emociones primigenias, cuando no quedan sofocadas bajo el peso de la reflexión, se subordinan a los mecanismos de un espíritu racional: testimonios de la preponderancia de la razón son los planteamientos metafísicos, articulados casi cual silogismos, en algunos poemas de *Décima muerte*; la gelidez en el tratamiento de temas que parecen ajenos a la susceptibilidad del poeta, como en *Canto a la primavera*, y aun los juegos verbales, muy frecuentes a lo largo de su obra, que se acercan al conceptismo.

La supremacía de la inteligencia rectora sobre los virtuales desbordamientos emotivos que, sin romper la sustancia poética, prevalece en su obra, llevó a Anderson Imbert a calificar a Villaurrutia de poeta conceptuoso:

«Villaurrutia parte de esa intuición fundamental y con la fantasía y la inteligencia va creando hipótesis metafísicas. Hay inumerables juegos de palabras y sonidos, pero esos juegos se convierten en juegos de concepto.»[1]

Tal calificación de racionalidad le sirvió de apuntalamiento a Luis Mario Schneider para debilitar la presencia de las vanguardias, caracterizadas por el

[1] Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. II, época contemporánea. Fondo de Cultura Económica. México, 1966. p. 169.

irracionalismo, en la poesía de Villaurrutia y en general en el espíritu del grupo de Contemporáneos:

«Equivocadamente un gran sector de la crítica suele considerar vanguardistas a los Contemporáneos [...]. Es evidente que la poesía realizada por este grupo, muchas veces disfrazada de metáforas, imágenes y ritmos que parecerían intuitivos o automáticos, es en el fondo una poesía conceptualista.»[2]

Si para Schneider no hay oposición directa de Contemporáneos a los movimientos de vanguardia europeos, lo cierto es que contrapone el conceptualismo de Villaurrutia a los procedimientos irracionales –intuitivos y automáticos– de aquéllos, y asegura que los integrantes del grupo «desconfían de las técnicas y estructuras con las que experimentaba la nueva poesía».[3] El propio Villaurrutia en sus reflexiones literarias reconoce tal oposición, como en la dicotomía planteada en el prólogo a la antología *Laurel* arriba referida, entre el «abandono más puro» y «la atención profunda» –apuntadas por Valéry– en que se debate la poesía de su tiempo. En mi opinión, la presencia de las vanguardias europeas, particularmente del surrealismo, en la poesía de Villaurrutia es más intensa de lo que aceptarían el crítico y el propio

[2] Luis Mario Schneider. *México y el surrealismo (1925-1940)*. Artes y Libros. México, 1978. p. 4. Nota 1.

[3] *Ibidem*, pp. 3 y 4.

poeta, y la oposición entre conceptualismo e irracionalismo no es del todo valedera. La intención de este ensayo es señalar, por un lado, la ascendencia del surrealismo en la poesía de Villaurrutia y, por otro, poner en tela de juicio la antinomia planteada entre racionalidad e irracionalidad para diferenciar la poesía surrealista de la que no lo es.

Si Xavier Villaurrutia en el prólogo a la antología de marras tiene como marco de referencia la poesía francesa de la primera mitad del siglo XX es porque ésta sigue teniendo un valor de paradigma entre los escritores de su propia generación. Herederos del modernismo a través del puente tendido por la poesía de Ramón López Velarde, la mayoría de los poetas agrupados bajo el nombre de la revista *Contemporáneos*, en buena medida buscaron la universalidad, como sus mayores, en la cultura francesa. Una diferencia sustantiva, en lo que a la significación de esta preponderancia cultural se refiere, radica en las distintas posturas que modernistas y Contemporáneos mantuvieron con respecto al concepto de nacionalismo.

Los modernistas elevaron su protesta cuando el creciente poderío norteamericano se manifestó en la penetración económica y política en América Latina, particularmente en Cuba, Puerto Rico y Panamá. De este momento, además del *Ariel* de José Enrique Rodó, son los poemas «Salutación del optimista» y «Oda a Roosevelt» de Rubén Darío. A pesar del llamado a la unidad de las «ínclitas razas ubérrimas,

sangre de Hispania fecunda»; de la exaltación de las virtudes civiles de la comunidad hispanoamericana, y de las feroces advertencias a Estados Unidos –ciertamente idealistas y utópicas–, estos poemas esconden por lo bajo una veneración a la cultura de la América sajona, por demás comprensible si se piensa que a la sazón Estados Unidos aún encarna los incuestionables valores de la democracia y el progreso. Por ello Darío exclama en otro poema:

Bien vengas, mágica Águila de alas enormes y fuertes
a extender sobre el Sur tu gran sombra continental.

Me parece que la preocupación social de los modernistas, representados por Darío, no se dirige tanto a la intervención norteamericana en los asuntos de América Latina, sino más bien a los efectos que dicha intervención inflige en su condición de poetas. Para las oligarquías criollas nacidas del neocolonialismo, el poeta, como puede leerse en *El rey burgués* de Darío, recibe el peor baldón dentro de la escala de valores de la incipiente burguesía: es un improductivo. Natural, entonces, que sienta una suerte de nostalgia por el mecenas perdido del que disfrutaba en la sociedad señorial, como lo ha visto Françoise Perus.[4] El nacioanalismo de los modernistas, pues, tiene visos retóricos, y su impulsiva admiración por

[4] Cf. Françoise Perus. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. Siglo XXI. México, 1976. p. 94.

la cultura francesa, si bien queda reivindicada por la independencia con relación a los modelos literarios hispánicos y por la fecundidad formal de su poesía, implica de alguna manera la evasión y la indiferencia ante los problemas nacionales.

Muy otro es el caso de los poetas Contemporáneos, aunque también éstos hayan eludido el medio circundante en sus manifestaciones poéticas. En México ha habido una revolución armada. Tras la etapa destructiva con respecto a la dictadura porfirista y las luchas de facción, surge la necesidad de ingresar en una etapa constructiva que le dé validez institucional a esa revolución y que, en el terreno de la cultura, nadie ejemplificó mejor que José Vasconcelos. Como dice José Joaquín Blanco, él «es el nudo de la generación de Contemporáneos [...]. Los mayores, Pellicer, Gorostiza y Torres Bodet, quedaron cada cual a su modo marcados por el impulso espiritual, positivo y mesiánico que prevaleció durante la estancia de Vasconcelos en el poder; los menores: Novo, Villaurrutia, Cuesta, Owen, quedaron marcados por el desastre y el escepticismo ante ese espíritu mesiánico y positivo».[5] Por paradójico que se antoje, la verdadera contribución de unos y otros a la cultura mexicana fue la de poner los ojos en la cultura universal que, en buena medida, Francia seguía representando. De esta manera se enfrentan al discurso del

[5] José Joaquín Blanco. *Crónica de la poesía mexicana*. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 1979. p. 139.

nacionalismo revolucionario y pugnan porque México inicie su ingreso en la modernidad: a fin de cuentas, como sostiene Cuesta en su polémica con Ermilo Abreu Gómez, el propio nacionalismo, en México, es un concepto importado. Dice Carlos Monsiváis: «Los Contemporáneos combaten los mitos y restricciones que impiden el desenvolvimiento de la cultura nacional. Introducen el sentido del humor para contrarrestar o atenuar la inmovilidad, 'estigma de la raza'; practican el rigor y el profesionalismo literario para desmentir el ánimo bohemio de las letras latinoamericanas; descubren a los verdaderos valores de la literatura y de la plástica; cumplen las perspectivas poéticas, adoptan las técnicas del surrealismo, enriquecen las posibilidades de la imagen, modifican y amplían el vocabulario poético, quebrantan el tono solemne de la literatura mexicana; en suma, los Contemporáneos deciden las altas perspectivas de existencia y continuidad de una literatura moderna en México, a la que además le proporcionan los beneficios de una precoz madurez.»[6]

Es cierto que la poesía de los Contemporáneos presenta algunas características que impiden su identificación con la literatura vanguardista europea. Empero, dado el afán, acaso iluso, de incorporar a la cultura mexicana en el ámbito de la cultura universal, todavía representada por Francia, no puede

[6] Carlos Monsiváis. *La poesía mexicana del siglo XX*. Empresas Editoriales. México, 1965. pp 33 y 34.

negarse que estos poetas recibieron la influencia determinante de los movimientos artísticos revolucionarios nacidos a raíz de la Primera Guerra Mundial, y que en más de un poema es difícil reconocer la originalidad y señalar, con respecto a la literatura francesa de vanguardia, diferencias pertinentes: por ejemplo, la mexicanidad.

Si no es la de esta generación una poesía vanguardista en rigor, tampoco es una poesía mexicana, a no ser en el sentido meramente contextual que he mencionado. ¿Es mexicana la poesía de Xavier Villaurrutia? Sí en tanto que fue escrita en México por un mexicano y se inscribe en la cultura literaria de este país, pero no hay que caer en la tentación de ubicarla en la tradición nacionalista por ejemplo con respecto a la muerte, que es la preocupación y el tema fundamentales del poeta, sobre todo de su libro *Nostalgia de la muerte*. El propio Villaurrutia, en el prólogo mencionado, destaca el alejamiento que de lo popular mantiene la poesía mexicana de su momento. Dice Octavio Paz que «en algunos pasajes de sus obras en prosa Villaurrutia alude a México como 'el país de la muerte'. Sin embargo, ni en su poesía ni en la de Gorostiza hay la menor concesión al 'color local'. En la pintura de esta época abundan las calaveras, los esqueletos, las velas, las flores amarillas de los velorios, los féretros, las cruces y las procesiones, fastos de la muerte mexicana, celebrada a veces con lirismo, otras como sarcasmo y burla, otras como protesta –muerte proletaria cubierta de banderas rojas. En

cambio, los poemas de Villaurrutia y Gorostiza parecen escritos no sólo en otro país sino en un lugar fuera de la geografía y de la historia».[7] Aunque los poemas de Villaurrutia carecen de referentes geográficos e históricos explícitos, como lo apunta Paz, son, sin embargo, resultado de la crisis axiológica que el mundo occidental sufre a propósito de la Primera Guerra Mundial, una de cuyas respuestas, en el terreno del arte y la literatura, fue precisamente el vanguardismo.

Los Contemporáneos, universalistas al fin, asumen como propia esta crisis europea que da origen a la modernidad artística. La de Villaurrutia es la angustia del hombre moderno frente a un mundo que se desmorona; es la angustia de Tristan Tzara, que «experimenta la atracción por el vacío»; es la angustia de André Breton y sus seguidores, que ponen en tela de juicio todos los valores establecidos. En este sentido, Villaurrutia comulga con las vanguardias europeas. Su mexicanidad, pues, no ha de buscarse en la tradición de la muerte en México, ni en los ya lugares comunes de la hora crepuscular y el color opalino de sus versos –características éstas que él mismo señalara como definitorias de la tradición poética de nuestra cultura–, sino en hacer partícipe a la literatura mexicana de la modernidad, entendida, a la manera de Paz, como ruptura de la tradición.

[7] Octavio Paz. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978. p. 79

He dicho que cierta crítica niega el vínculo de Villaurrutia con el surrealismo y la ascendencia determinante de este movimiento vanguardista en su producción literaria. El argumento que se esgrime es la oposición o incompatibilidad entre el conceptualismo del poeta y los procedimientos de irracionalidad seguidos por la escuela de Breton. No pretendo poner en entredicho el cerebralismo de Villaurrutia. Lo que me parece sospechoso, por lo contrario, es el presunto irracionalismo del movimiento surrealista. Y por ello dudo, también, de la dicotomía planteada por el propio Villaurrutia entre el abandono y la conciencia vigilante.

Imbuido de las teorías científicas de Sigmund Freud en relación con el psicoanálisis, la interpretación de los sueños, la libre asociación de ideas para la terapia de obsesiones, fobias y delirios, André Breton en sus manifiestos exalta o, por mejor decir, exige el automatismo como modo de creación poética. A través de la escritura automática –piensa– el poeta quedará liberado de las ataduras de la razón y de los códigos estéticos y morales que rigen su vida consciente. Sin embargo, se hace necesario señalar una contradicción insalvable en el movimiento surrealista: el exacerbado racionalismo que de manera paradójica se emplea para recobrar precisamente la irracionalidad.

La arbitrariedad, santo y seña de los postulados surrealistas, acaba por erigirse en requisito obligatorio de la creación artística y deja de responder, por

tanto, a las posibles asociaciones dispares que puedan brotar de las profundidades del alma; el presunto automatismo no es espontáneo sino que obedece a cánones prefijados; el sueño, concebido por los románticos como poesía involuntaria, se transforma en poesía deliberada. En su intento por romper esquemas dogmáticos, el surrealismo sucumbe a renovados dogmatismos: no otra cosa son los manifiestos de Breton y su corolario de estipulaciones estéticas, aunque pretendan todo lo contrario. En fin, la paradoja consiste en que los métodos seguidos para comunicar lo irracional son absolutamente racionales. Dice Ida Rodríguez Prampolini: «Los surrealistas quisieron convertirse en los brujos, los encantadores y los magos del siglo XX, pero convirtieron la varita mágica en un silogismo. [...] Con la razón como motor básico pueden surgir muchas y grandes obras, pero no aquellas en que se pretende que la imaginación desbordada, la fantasía sin cortapisas, lo insólito y lo inexplicable surjan automáticamente para producir lo maravilloso.»[8]

Dice Paz que «los filósofos olvidan con frecuencia que las obras no son ilustraciones de las teorías sino a la inversa».[9] Tal es el caso de los manifiestos surrealistas, formulados con antelación a las expresiones artísticas y constituidos, por tanto, en riguro-

[8] Ida Rodríguez Prampolini. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1969. p. 41.

[9] Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 44.

sos códigos iconográficos que regulan la libertad creativa.

Si he señalado esta contradicción ha sido con el objeto de desmentir el carácter irracionalista con el que se acostumbra definir el surrealismo y de afirmar que la vigilancia y la conciencia que prevalecen en la poesía de Villaurrutia no son argumento suficiente para desvincularla del movimiento de vanguardia. Pero de ninguna manera he pretendido debilitar la importancia y la trascendencia que el surrealismo, pese a sus contradicciones, tiene en la historia del arte y de la literatura contemporáneos, tanto por lo que rompe como por lo que aporta: el surrealismo, y parece ocioso recordarlo, despierta la imaginación dormida, acaba con un realismo burgués muchas veces limitado a la copia exterior y adjetiva de la realidad, incorpora a la creación artística los componentes de una realidad profunda, tan o más real, si se admite, que la realidad superficial: la vida onírica y subconsciente. Estas, más que los mecanismos específicos de producción artística, son las aportaciones del movimiento surrealista, y estas riquezas son precisamente las que Villaurrutia incorpora a su poesía.

En carta a Ortiz de Montellano, Villaurrutia escribe: «El tema del poeta es el sueño [...] pero es muy difícil abordarlo. O se le trata como los surrealistas lo hacen o bien como un tema poético inventado o reinventado por el poeta lúcido, despierto.»[10] Tal dis-

[10] Xavier Villaurrutia citado por Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 59.

yuntiva, según entiendo, no es justa, como tampoco lo es la dicotomía mencionada que plantea el poeta en el prólogo a *Laurel*. Obviamente que al oponerla a la conciencia vigilante, Villaurrutia caracteriza a la poesía surrealista por la escritura automática. Y en efecto, muchos poetas de este movimiento, guiados por el anhelo de Breton de sacar a luz las potencias oscuras del alma, aplicaron a la creación poética las recomendaciones terapéuticas de Freud. Es ejemplar la actitud de Saint-Paul Roux, quien antes de dormir colocaba en la puerta de su alcoba un cartel que decía: «Silencio, el poeta trabaja». Sin embargo, las expresiones oníricas del surrealismo no siempre procedieron de manera automática: en los más y en los mejores casos, el sueño, que es el tema fundamental de sus manifestaciones, es reinventado por el poeta lúcido, despierto. Podría pensarse, para poner un ejemplo extremo, en las artes plásticas, basadas en los mismos presupuestos que determinaron la literatura surrealista. Delvaux, Magritte, Chirico expresan con pasmosa fidelidad los ámbitos oníricos sin emplear, por la naturaleza misma del lenguaje pictórico, automatismo alguno. Sus cuadros, como los nocturnos de Villaurrutia y los mejores poemas nacidos a la luz de los manifiestos de Breton, son ensoñaciones del alma gobernadas por un espíritu reflexivo.

Las diferentes etapas por las que atraviesa la poética de Xavier Villaurrutia han sido definidas

según la relación que en ellas se establece entre la sensibilidad y la inteligencia. Con otros términos, el propio escritor señalaba a la una y a la otra como elementos constitutivos y necesariamente equilibrados de la poesía: «La obra de un poeta no vale sino en la medida que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo inexplicable y lo explicable. En manos del poeta el lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino también un instrumento mágico [...]. El círculo del poeta no es pues un círculo lógico únicamente; tampoco es únicamente un círculo mágico, sino la combinación y la superación de estas dos potencias antagónicas del lenguaje: la potencia lógica y la potencia misteriosa.»[11]

A estos conceptos antinómicos corresponden precisamente los términos *espíritu* y *alma*, que Gaston Bachelard, en sus libros nocturnos, emplea convencionalmente para estudiar la fenomenología de la imagen poética.[12] El espíritu sufre periódicos relaja-

[11] Xavier Villaurrutia. «Introducción a la poesía mexicana» en *Obras de...* Fondo de Cultura Económica. México, 1966. p. 764.

[12] Para Bachelard las imágenes poéticas son simples a diferencia de los pensamientos científicos, que son siempre pensamientos enlazados. En su simplicidad, la imagen no implica un saber previo: es propiedad de una conciencia ingenua. El poeta es origen del lenguaje, lo que significa que la imagen precede al pensamiento. Es un fenómeno del alma y no un fenómeno del espíritu. Queda así planteada una primera relación entre el alma y el espíritu que sirve de premisa para establecer sus diferencias pertinentes. Al alma corresponde la imagen poética; al espíritu, el pensamiento. El espíritu proyecta un poema y lo lleva a su final; el alma no proyecta, no concluye, crea. El alma produce imágenes poéticas; el espíritu las concatena, las

mientos: se cansa y necesita reposar: duerme y acaso, entonces, sueña. El alma en cambio siempre vela: no duerme, no sueña; ensueña, esto es, sueña despierta. En primera instancia, los «Nocturnos» de Xavier Villaurrutia son los sueños del espíritu «narrados» por el alma, siempre vigilante. Pero hasta ahí sólo la víspera del primer día de la creación: la génesis de una imagen, previa al pensamiento y ajena, todavía, al poema que el espíritu proyecta y concluye durante la vigilia. Para que la imagen asuma su condición habrá de esperar a que el espíritu despierte y la inscriba reflexivamente en el poema. En última instancia, los «Nocturnos» de Villaurrutia son las ensoñaciones que a propósito del sueño del espíritu produjo el alma mientras éste dormía y que, una vez despierto, el espíritu escribió vigilante y reflexivo. Aun en los nocturnos explícitamente oníricos, como el «Nocturno de la estatua», las imágenes más inefables son reveladas por el espíritu lúcido y despierto:

> Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
> y el grito de la estatua desdoblando la esquina.
> Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
> querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
> y querer asir el eco y encontrar sólo el muro
> y correr hacia el muro y tocar un espejo.

organiza hasta configurar el poema. Propiedad del alma es la inspiración; propiedad del espíritu, el talento. Cf. Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1975. 281 pp. (Breviarios, 183).

Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: «estoy muerta de sueño».

El verbo reiterado que inicia el poema –*soñar, soñar*– si no precisa, por su modo infinitivo, el sujeto del sueño, hace patente la vigilia del espíritu, que da cuenta de las ensoñaciones del alma: se sabe, desde que el poema se abre, que se trata de un sueño y no se le confunde con la realidad de la vigilia, como sucede en el fenómeno onírico, en el que se suele aceptar lo soñado como real. Sin embargo, el espíritu no ha censurado las imágenes nocturnas del alma, que podrían contravenir su diurna lucidez, sino que las ha incluido fielmente en el poema. Por ello, el «Nocturno de la estatua» es tan oscuro para el espíritu que lo oye como luminoso para el alma que lo hace suyo mediante esta suerte de latrocinio poético que Bachelard denomina *intersubjetividad*. Esta relación dialéctica entre el espíritu y el alma no sólo opera en los procesos de creación y de lectura del poema, sino que es el tema mismo del «Nocturno» que describe la lucha entre el sueño y la vigilia en que el poeta se debate.

El espíritu sueña la noche, la calle, la escalera. Pero es el alma –que no sueña, que pasa la noche en vela– quien transita por la calle y quien sube la escalera. Aunque no se diga explícitamente en el texto, esta escalera es ascendente. Según el topoanálisis que a propósito de las imágenes poéticas practica Bachelard, las escaleras que conducen al desván solamente suben, mientras que las que llevan al sótano solamente bajan. En el «Nocturno de la estatua» el alma sube y no baja porque no huye sino busca, no se refugia sino que se expone: liberada por un momento de la estricta vigilancia del espíritu, sigue los impulsos del deseo, que aquél reprime durante el día, y está dispuesta a correr los peligros de la esquina. Una esquina es un rincón visto por fuera. El rincón acoge la más secreta intimidad y en él encuentran resguardo las ensoñaciones nacidas de la represión: el castigo o la timidez. La esquina es todo lo contrario: su obligada exterioridad no puede albergar sino peligros; todo puede ocurrir a la vuelta de la esquina. Tantas y tan imprevisibles son sus acechanzas que su esencial exterioridad paradójicamente acaba por sofocar al alma que por ella se aventura. El poeta surrealista Jules Supervielle, en cierto modo afín a Villaurrutia como lo veremos más adelante, escribe: «El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez.» Recuerdo algunos ámbitos de Chirico, más íntimos y espesos cuanto más dilatados y exteriores. Para qué citar a Piranessi. Pero esta asfixia creciente, resuelta en ansiedad, lejos de impedir al alma que prosiga su camino, parece incitarla a continuarlo, con

el corazón palpitante, en busca del objeto del deseo. El grito de la estatua es irresistible porque es el grito, no su emisora, quien desdobla la esquina: la pasión que disfraza la frialdad. El alma acude fascinada, imantada, irresponsable, lujuriosa. Corre, busca, ansía, pero la estatua nunca vista, insospechada, se escamotea, excitante, y es sustituida por sus efectos cada vez más vagos hasta que desaparece en un espejo –ensoñación narcisista, onanista– donde el alma mira su soledad, o su muerte, o la muerte del deseo que es la suya propia. ¿Qué ha ocurrido? El espíritu ha comenzado a despertar. La pasión del alma se disuelve con la luz del amanecer. El objeto del deseo, que nunca le había presentado al alma su frialdad consustancial –la imagen de una estatua agazapada a la vuelta de la esquina– queda al descubierto, inánime. El erotismo se resuelve en una ternura tibia, puritana tal vez (*vestirla en un cerrar de ojos, acariciarla como a una hermana imprevista*). Tras débiles y unilaterales expresiones de un deseo ya apagado (*caricias, juego, oreja, dedos*), su objeto se hunde en su propio sueño y muere. El espíritu vigila atentamente y apaga todos los rescoldos del alma, como ocurre en otro poema de Villaurrutia («Nocturno amor») que en sólo cinco versos pasa del erotismo más candente a la más gélida conciencia:

Ya sé cuál es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja

sobre la almohada de espuma
sobre la dura página de nieve.

No en vano, en el primer «Nocturno» de *Nostalgia de la muerte* se invierte la idea calderoniana de «morir es despertar» por la ciertamente más freudiana de despertar es morir.

Después de este análisis tan sucinto como poemicida, es imposible no relacionar los *Nocturnos* de Villaurrutia, y el de la estatua en especial, con el movimiento surrealista.

Se sabe, y Octavio Paz ha hecho un examen minucioso al respecto, que Villaurrutia fue acusado de plagiar un poema del escritor surrealista Jules Supervielle, *Saisir*:

Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,
saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.

Saisir le pied, le cou de la femme couchée
Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lachés,

Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
l'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.

La estructura del «Nocturno de la estatua» es casi idéntica a la del poema surrealista: en ambos los verbos están conjugados en modo infinitivo (*dormir/saisir*); en ambos se enumeran objetos directos sin

relación semántica (*la noche, la calle, la escalera/ le soir, la pomme et la statue*), de los cuales, por cierto, muchos coinciden (*noche, calle, estatua, muro*); en ambos se eluden adjetivos calificativos. Sin embargo, hay una diferencia sustancial que no puedo expresar más que en términos subjetivos, obedeciendo, como lo exige Bachelard, a mi condición de lector ingenuo: la enumeración de Supervielle conduce al milagro de transformar en pájaros libres los objetos enumerados, pero mi alma tiene la sospecha de que el milagro es fraudulento, como si el poeta hiciera pasar por ensoñación del alma lo que fue deliberado ejercicio del espíritu, más cercano a una metáfora, bastante común por cierto, que a una imagen poética previa a todo pensamiento. La enumeración de Villaurrutia, en cambio, es el disparadero para que el alma recorra el itinerario de una pasión dramáticamente verídica y convincente, liberada por un momento de las ataduras del espíritu. En el poema de Supervielle se dice que algo sucede; en el de Villaurrutia simplemente ocurre.

Como quiera que sea y aceptando sin resquemores la estética del plagio, de tal manera son afines los dos poemas que, de considerar el de Supervielle representativo del surrealismo, difícil es negar, por lo menos, las resonancias surrealistas del de Villaurrutia. Una de ellas es la cercanía que guarda el «Nocturno» con la plástica de la escuela de Breton: con ciertos ambientes oníricos de Delvaux, en los que predomina el silencio, y, particularmente, con una

pintura de Chirico, *Piazza d'Italia,* habitada por una estatua tan viva y tan muerta como la de Villaurrutia. Es obvio que esta asociación proviene de la naturaleza plástica del «Nocturno», que encadena imagen tras imagen sin que el matiz de la adjetivación diluya la sustantividad. Sólo hay en el texto dos adjetivos, lo que quiere decir que el poeta ha tomado del sueño, como lo hicieron los artistas plásticos del surrealismo, su carácter prioritariamente visual. El cuadro de Chirico suscita una ansiedad semejante a la del «Nocturno», a través de la sombra de un hombre que incide en la plaza: el hombre está fuera del cuadro, es decir no está: adentro, sólo su sombra, como el eco del grito del «Nocturno». Paz confiesa haber aprendido de Villaurrutia que «las palabras, además de significado, tienen peso, color, sabor, olor, tienen, sobre todo, sombras, ecos; con ellas el poeta erige instantáneas esculturas».[13] La transmutación del grito en eco, en el poema, le confiere al primero la instantaneidad de la imagen –tan destacada por Bachelard– y provoca la pavorosa ansiedad en el alma: el objeto de su búsqueda es reemplazado por su efecto, que, a su vez, se convierte en nuevo objeto, para ser, también, sustituido. Así, en el poema no sólo hay carencia de sujeto, dado el modo infinitivo del verbo *soñar*, sino también de objeto: a fuerza de metonimias se va fugando, diluyendo, hasta que desaparece en la soledad del espejo.

[13] Cf. Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 34.

También habría que ver en la imagen de la estatua la coincidencia con un recurso típicamente surrealista, que hizo caminar a tantos maniquíes; la animación de lo inanimado, que en el movimiento de Breton respondía a un afán por subvertir el raciocinio y que en el poema de Villaurrutia cobra proporciones trágicas: la pasión del alma se dirige a un objeto que pese a su ilusoria vitalidad está connotado por la muerte, peor aún, por la inexistencia.

La lucidez o conciencia vigilante ante las ensoñaciones del alma; la presencia rectora del espíritu despierto ante el sueño, que hemos analizado pormenorizadamente en el «Nocturno de la estatua», son el tema dialéctico más hondo de todos los nocturnos de Villaurrutia. Por ello, una de sus constantes es el desdoblamiento entre el soñador y el soñado:

> Y al doblar la esquina
> un segundo largo
> mi mano acerada
> encontró mi espalda.
> Sin gota de sangre
> sin ruido ni peso
> a mis pies clavados
> vino a dar mi cuerpo.

Con razón Octavio Paz dice que «a la poesía de Xavier Villaurrutia no la define ni la unidad de la esencia ni la sustancia plural sino la tentativa de resolverla en unidad. Pero unidad que no destruye la

dualidad sino que, al contrario, la preserva y en ella se preserva. Para Xavier el uno fue siempre dos».[14] Por ejemplo:

> ¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
> en el muro, lívido espejo de soledad,
> no se ha visto pasar o venir a su encuentro
> y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

Esta angustia del desdoblamiento, que gravita en la pérdida de la identidad, no sólo ha de traducirse en el miedo a la muerte, que el sueño ensaya, como queda de manifiesto en el «Nocturno en que nada se oye», sino en el miedo, todavía más hondo, de la inexistencia. La siguiente estrofa del «Nocturno miedo» es aún más dramática que la precedente. En aquélla el objeto del miedo es la muerte, para la que, finalmente, puede haber una esperanza; en ésta, es la inexistencia, donde se exhala el último aliento:

> El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
> que alguien, yo mismo o cualquier otro puede ocupar,
> y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
> y la duda de ser o no ser realidad.

Las primeras resonancias surrealistas del libro de Villaurrutia que me interesa especialmente, *Nostalgia de la muerte,* son de carácter temático. Paz acabó

[56] *Ibidem*, p. 83.

por considerar el título del libro forzado y artificioso. Treinta años antes, empero, le pareció tan afortunado que en función de él explicó algunos aspectos fundamentales de la muerte en México:

«La muerte como nostalgia y no como fruto o fin de la vida, equivale a afirmar que no venimos de la vida, sino de la muerte. Lo antiguo y original, la entraña materna, es la huesa y no la matriz.»[15]

Por mi parte pienso que el título es retórico y no ajeno, por cierto, al gusto de los surrealistas por vulnerar o transgredir los principios de la lógica, incluyendo la cronología y la causalidad. En mi opinión, el título se reduce a la nostalgia, no de la muerte precisamente, sino del recuerdo, tan macabro como fascinante, de la sensación inusitada de su presencia:

¿Y qué vida sería la de un hombre
que no hubiera sentido, por una vez siquiera,
la sensación precisa de la muerte,
y luego su recuerdo
y luego su nostalgia?

Tal estrofa avala el título del libro y es avalada, a su vez, por el silogismo del primero de los poemas de «Décima muerte»: «que puesto que muero existo».

[15] Octavio Paz. *El laberinto de la soledad.* Fondo de Cultura Económica. México, 1963. p. 49

Paz dice que la muerte no es el tema de *Nostalgia de la muerte*. Por lo menos, puntualiza, no es su único tema: está asociada al sueño y ambos a la noche. Además de ellos –noche, sueño, muerte– habría que incluir en el inventario temático el miedo, el deseo, la angustia y la locura. Ciertamente que todos estos tópicos son universales y han habitado la poesía desde que la poesía existe, quizá porque son los temas que con más facilidad escapan al concepto y a la reflexión. Sin embargo, también es cierto que responden todos ellos, y tal vez con exclusión de cualquier otro, a las preocupaciones específicas del surrealismo y de la poesía romántica de la que éste es el más directo de sus herederos. Pero la coincidencia de la poesía de Villaurrutia y la surrealista no ha de buscarse en los temas, que, como dije, son universales a pesar del gusto que por ellos tuvieron una y otra, sino en la postura que el espíritu asume frente a dichos temas. Indudablemente que la cercanía mayor entre ambas poéticas está en la consideración del sueño como la liberación del deseo:

Cuando la noche de humo, de polvo y de ceniza
envuelve la ciudad, los hombres quedan
suspensos un instante,
porque ha nacido en ellos, con la noche, el deseo.

Para André Breton, seguidor a veces puntilloso y a veces, las más, exaltado y vesánico de las teorías freudianas acerca del fenómeno onírico y de la libi-

do, en el sueño se liberan ciertas represiones de la vigilia. No otra es la reflexión poética del prodigioso «Nocturno» que abre *Nostalgia de la muerte*. Pero no sólo es una reflexión poética, si cabe el término, sino un verdadero mapa del deseo en el que se registra la pasión de cada uno de los sentidos despertados por el sueño, y donde se marcan las sutiles rutas que conducen al placer, hasta que la muerte, que puede ser del sueño, es decir la vigilia, endurece los labios del poeta y acaba por silenciar el deseo.

Si bien es cierto que en la mayoría de los «Nocturnos» de *Nostalgia de la muerte* las coincidencias con la poética del surrealismo son temáticas o conceptuales –es decir afinidades sólo del espíritu–, hay algunos casos en que las afinidades son del alma: me refiero a la manera en que ambas poéticas formalizan las ensoñaciones del alma a despecho del espíritu: algunas imágenes que no sólo son previas al pensamiento; que no sólo son independientes del espíritu y autónomas –como todas las imágenes, según Bachelard–, sino que se oponen violentamente a las normas del pensamiento y burlan la vigilancia del espíritu. Me limitaré a señalar dos casos particularmente ejemplares:

El absurdo o la contradicción, en el nivel del espíritu, entre sustantivos y adjetivos, muy evidente, por ejemplo, en las sinestesias del «Nocturno eterno»:

> O cuando de una boca que no existe
> sale un grito inaudito

> que nos echa a la cara su luz viva
> y se apaga y nos deja una ciega sordera.

La polisemia desatada «fortuitamente», como efecto de lo que Breton llamaría el *azar objetivo*, que en realidad es un juego deliberado y consciente del espíritu:

> Y mi voz que madura
> y mi voz quemadura
> y mi bosque madura
> y mi voz quema dura.

Es necesario decir que estas imágenes que contradicen el espíritu muchas veces fueron propiciadas retóricamente por el surrealismo en su afán de violentar a la razón. Es indudable que en estos casos se trata de un especie de fraude poético que hace pasar por expresión del alma lo que en el fondo es una deliberada arbitrariedad del espíritu. El propio Breton, en flagrante contradicción con sus intentos de sacar a la luz las potencias oscuras del alma a través de la libre asociación de ideas y de la escritura automática, formula el siguiente código de imágenes:

«No voy a ocultar que para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa

de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente [...], sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física, sea porque dé risa.»[16]

Después de estas rigurosas estipulaciones iconográficas del espíritu, el alma no puede permitirse ninguna ensoñación.

Para concluir, quiero citar la síntesis que hace Octavio Paz de la poesía de Xavier Villaurrutia:

«En esa zona vertiginosa y provisional que se abre entre dos realidades, ese *entre* que es el puente colgante sobre el vacío del lenguaje, al borde del precipicio, en la orilla arenosa y estéril, allí se planta la poesía de Villaurrutia, echa raíces y crece. Prodigioso árbol transparente hecho de reflejos, sombras, ecos. El *entre* no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro; tampoco es tiempo sino el momento que parpadea entre el antes y el después. El *entre* no está aquí ni es ahora. El *entre* no tiene cuerpo ni sustancia. Su reino es el pueblo fantas-

[58] André Breton. *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama. Madrid, 1969. p. 59.

mal de las antinomias y las paradojas. El *entre* dura lo que dura el relámpago. A su luz el hombre puede verse como el arco instantáneo que une al esto y al aquello sin unirlos realmente y sin ser ni el uno ni el otro –o siendo ambos al mismo tiempo sin ser ninguno[...]»[17]

Si he citado tan por extenso a Octavio Paz no ha sido solamente porque me parece deslumbrante su definición de la poesía de Villaurrutia, sino porque pienso que no hay otra más certera de la poética del surrealismo, al menos de la desprendida de sus presupuestos teóricos. Basta con citar, para comprobarlo, al propio André Breton en su primer *Manifiesto del surrealismo*:

«Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto [el *entre* de Paz] desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y bajo, dejan de ser vistos como contradicciones.»[18]

A través de estas páginas he pretendido señalar la cercanía que guarda la poesía de Xavier Villaurrutia con las vanguardias europeas y en particular con

[17] Octavio Paz. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. p. 84.
[18] André Bretón. *Op. cit.*, p. 162

la encabezada por André Breton, pero de ninguna manera he querido imponerle la etiqueta del surrealiasmo. Tema de otro trabajo de mayor envergadura sería precisar en qué medida y de qué manera la poesía de Villaurrutia trasciende con estilo propio esta poderosa influencia que, por ahora, sólo ha sido detectada.

[1980]

Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia
Dos estaciones del tren que es mi casa

el gusto por la muerte y el amor a las flores.
Carlos Pellicer

Para contribuir a la reivindicación de la crítica impresionista, que le confiere la misma importancia al lector y su entorno que al autor y su texto, empiezo por decir que Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia se posesionan alternadamente del jardín de mi casa.

Vivo en Mixcoac, a tres o cuatro cuadras del terreno baldío que hace poco fue transformado en la plaza carcelaria que las autoridades de la ciudad ofrecieron a Octavio Paz para que inscribiera en ella su nombre y su palabra, y que el poeta declinó, con la memoria herida, tras sentir la ruidosa desolación del lugar y percatarse de la decadencia que se ha posesionado del barrio de su niñez y de su primera juventud.

Mi casa fue construida a finales del siglo XIX bajo los órdenes de una arquitectura entre provinciana y ferroviaria que acomodaba un cuarto a lado de otro,

como vagones de ferrocarril, de manera que uno pasa digamos que del carro fumador al carro dormitorio y de ahí al carro comedor, o sale al andén de los helechos y las sanderianas (no otra cosa es la terraza), que se avecina con el jardín.

El jardín de la casa sigue puntualmente las disposiciones de un riguroso calendario que marca dos estaciones precisas: XAVIER VILLAURRUTIA y CARLOS PELLICER. A no ser por algunos alcatraces persistentes y por el generoso limonero que siempre está de guardia, los inviernos son plomizos, como un nocturno solo, mientras que el verano, como una oda tropical, revienta los geranios y los agapandos y carga la glicina, otrora desahuciada, de racimos de flores cuya fragancia lasciva aturde a quien transita por su sombra.

Dos temperaturas extremas se desplazan sucesivamente por el jardín de mi casa.

La poesía de Carlos Pellicer puede llegar a ser febril. En ella delira el carmesí y el sol quema sus naves para permanecer en el cenit:

En la lenta explosión del mediodía
la luz hace del trópico un Sebastián sangrante.

La poesía de Xavier Villaurrutia, en cambio, suele rebasar, aun en la pasión de amor; aun en el sudor que moja los muslos de los amantes, la línea divisoria del cero centígrado y descender hasta la congelación. De Villaurrutia son los versos de más baja temperatura que recuerda mi piel:

Sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como la duda.

Dos temperaturas. Pero no sólo dos temperaturas. En el mismo escenario de la misma escuela preparatoriana; en la misma órbita alrededor de la misma figura rectora –mecénica y mesiánica a un tiempo–; en el mismo espacio topográfico y tipográfico: dos ánimos preponderantes, dos paisajes, dos humores –el gusto por la muerte y el amor a las flores.

Desde el primer terceto del primer poema del primero de sus libros, Carlos Pellicer predica la religión de la alegría. Puedo oír al muchacho de quince años de edad, con los calcetines de color anaranjado fosforescente que lo hicieron acreedor al mote de *Rajarretinas*, diciendo con voz dantesca, desde el segundo piso del Antiguo Colegio de San Ildefonso, todavía desprovisto de los murales de Orozco, sus dos primeros endecasílabos:

En medio de la dicha de mi vida
deténgome a decir que el mundo es bueno

para explicar cristianamente, en el tercero, que lo es

por la divina sangre de la herida.

Dicha semejante, ciertamente excepcional en un joven poeta que, por serlo, más bien exaltaría la

soledad y la desdicha, se prolonga, con la salvedad de algunos libros parentéticos, hasta sus últimos textos, como lo ha hecho notar Gabriel Zaid, quien ha encontrado afinidades reveladoras entre el primero y el último poema de Pellicer. La estrofa final de la segunda intención de «Esquemas para una oda tropical» da cuenta de la longevidad poética de Pellicer y de su constante alegría, sostenida por la fe en la trascendencia del poeta y de la poesía más allá de la muerte:

> Y en noches luminosas
> la brisa huésped de la madrugada
> agita con las yemas de sus dedos
> el verde oro caudal de aquellas plumas
> retoño volador del árbol muerto.

La sinécdoque, de gusto gongorino, que toma del quetzal el colorido y el movimiento del plumaje –verde oro caudal de aquellas plumas– propicia la visualización y la eficacia de la imagen subsecuente: el ave, al amanecer, emprende el vuelo cual retoño volador del árbol seco en que pasó la noche. La imagen, de suyo bellísima, no se agota en sí misma; permite otras lecturas de orden simbólico, una poética y otra religiosa: el poema vuela y sobrevive al poeta que lo anima; el alma pervive cuando muere el cuerpo que la alberga.

Muy lejos de la fe y de la alegría que prevalecen a lo largo de la vida y de la obra de Carlos Pellicer,

la poesía de Xavier Villaurrutia es, como el símil que propone Borges para definir el álgebra, un palacio de precisos cristales, que se edifica, empero, en los terrenos movedizos de la dubitación. No procede de la emoción o de la fe cuanto de la inteligencia y de la duda, si bien para decirnos que la poesía llega adonde la inteligencia interrogante se detiene, impotente y frustrada.

Ciertamente, frente a la actitud que deja fluir el lenguaje del «abandono más puro», tan propugnada por el irracionalismo derivado de los movimientos de vanguardia, Xavier Villaurrutia mantiene, como lo he dicho en otra parte, una actitud poética vigilante y reflexiva aun para tratar los temas que más fácilmente escapan a la razón –la muerte, el sueño, el miedo, el deseo– y que son precisamente aquellos en los que se entretiene su poesía. Pero esta lucidez del espíritu no sólo es la posición que adopta el poeta para penetrar el ámbito de las que André Breton llamó las «potencias oscuras del alma» sino que es la contraparte de esas potencias en la lucha en que el poeta se debate. Y esta lucha entre la vigilia y el sueño, entre la inteligencia rectora y la ensoñación desgobernada, constituye el tema más profundo de la poesía de Villaurrutia. Por ello, Octavio Paz la define por las antinomias que se resuelven en unidad sin perder los elementos polares que las integran: «El hombre: dormido despierto, llama fría, copo de sombra, eternidad puntual».

El jesuita ilustrado Rafael Landívar se propuso la ímproba tarea de acomodar en sus muy bien medidos hexámetros latinos el paisaje mexicano: sus lagos, sus minas, sus ganados mayores y menores, sus aves, sus fieras. Manuel José Othón, nuestro poeta bucólico, describe las cascadas, las montañas y las lagunas de México como quien improvisa con tirillas de papel escarcha, cartón pintado y espejitos el escenario de un pesebre navideño. Salvador Díaz Mirón regodea su morbidez en la sonorización de los agrios breñales veracruzanos que dan marco a un idilio grosero. Los tres poetas, que se impusieron la misión de dar cuenta de nuestro paisaje, acaso reflejan más sus lecturas que el contexto donde se verificaron, y por tanto el artificio descriptor prevalece sobre la naturaleza descrita: Landívar hace deambular virgilianamente a las diosas de la Antigüedad grecolatina entre magueyes y nopales, aturdidas por el estrépito de las incansables gargantas de los guajolotes; Othón mete de contrabando a algún nahual en los aquelarres fáusticos de su *Noche de Walpurgis* y Díaz Mirón, en su «Idilio», más salvaje por cierto que el de Othón, confunde la naturaleza con el naturalismo.

Inscrita en esta parca y accidentada tradición bucólica, la poesía de Carlos Pellicer es un estallido de entusiasmo, de frescura y de naturalidad aun en sus artificios. Con espíritu franciscano admira la obra del Señor y dialoga con sus criaturas de tú a tú: «estoy todo lo iguana que puedo», escribe en un poema. Y no sólo recrea un escenario al que ama con pasión

y con ternura («Yo acaricio el paisaje», dice para abrir un poema de *Recinto*), sino que lo crea con esa soberanía cuasidivina que Vicente Huidobro confiere al poeta, quien ha de crear un poema como la naturaleza pare un árbol. Dice Pellicer con alegría de génesis:

> Jugaré con las casas de Curazao,
> pondré el mar a la izquierda
> y haré más puentes movedizos.
> ¡Lo que diga el poeta!

Pellicer canta a los insectos, a las flores, a las víboras y también a las manifestaciones más contundentes y robustas de la naturaleza americana: sus selvas, sus mares, sus océanos, el agua poderosa y terrible de sus cataratas y de sus caudalosos ríos. Y lo mismo frente a lo diminuto que frente a lo grandioso se opera una suerte de miméis entre el poeta y el paisaje que describe. Todo lo camaleón que puede, dice en «Esquemas para una oda tropical»:

> Creo que en cualquier parte del poema
> esto que estoy diciendo soy yo mismo.

Xavier Villaurrutia, por lo contrario, es un poeta de alcoba, capaz de crear un paisaje torturado entre las cuatro paredes de su habitación y, aun más, entre las paredes de su propio cuerpo:

El mar que hace un trabajo lento y lento
forjando en la caverna de mi pecho
el puño airado de mi corazón.
Mar sin viento ni cielo,
sin olas, desolado,
nocturno mar sin espuma en los labios,
nocturno mar sin cólera, conforme
con lamer las paredes que lo mantienen preso
y esclavo que no rompe sus riberas
y ciego que no busca la luz que le robaron
y amante que no quiere sino su desamor.

Quizá no haya en la poesía de Contemporáneos dos poemas simétricos tan polarizados, por lo que hace al paisaje, como el «Nocturno de la alcoba» de Villaurrutia y el poema II de *Recinto* de Pellicer, que empieza por clamar «Que se cierre esa puerta / que no me deja estar a solas con tus besos». Simétricos porque ambos poemas construyen el mismo paisaje como escenario de la pasión de amor: la alcoba. Antípodas porque el primero es un poema de desamor en el que el paisaje íntimo es invadido por la muerte:

Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio;

mientras que el segundo es un poema de amor en el

que el paisaje exterior que en principio inhibe la relación:

Que se cierre esa puerta
por donde campos, sol y rosas quieren vernos

acaba por liberarla:

Pero en la noche
la puerta se echa encima de sí misma
y se cierra tan ciega y claramente
que nos sentimos ya, tú y yo, en campo abierto.

En su práctica amatoria, la poesía de Villaurrutia siempre es de interiores; la de Pellicer, en cambio, siempre es de exteriores.

Acaso para legitimar su propia pertenencia a la tradición poética mexicana, a menudo puesta en entredicho, Xavier Villaurrutia caracteriza nuestra lírica por algunos rasgos pertinentes que, en términos generales, pueden aplicarse, también, a su propia obra poética.

En su «Introducción a la poesía mexicana», expone Villaurrutia que nuestra poesía suele ser íntima y que generalmente adopta un tono de confesión, casi de susurro: «el mexicano es por naturaleza silencioso –dice. Si no sabe hablar muy bien, sabe en cambio callar de manera excelente»: De ahí que nuestra poesía lírica supere tan notablemente a nuestra poesía épica. De ahí, también, que lastimen nuestro

proverbial pudor los tonos grandilocuentes y que no conservemos en la memoria los poemas civiles, tan propios para «situar el vigor poético en la laringe», como se quejaba López Velarde. Acaso el único poema civil que guardamos en el corazón sea precisamente «La suave patria», (escrito, por cierto, en tiempos de aspereza nacional), que, cantada con épica sordina, ajena a mármoles y bronces, nos ofrece una patria íntima y cercana, vestida de percal y de abalorio, surcada por un tren que «va por la vía como aguinaldo de juguetería».

Añade Villaurrutia en el mismo ensayo que nuestra poesía es hondamente reflexiva y que nunca pierde la cabeza. Es una poesía proclive a la meditación. Tal vez por ello ha podido tratar temas de índole metafísica adonde la inteligencia se detiene como delante de un precipicio: «Primero sueño» de sor Juana Inés de la Cruz, «Muerte sin fin» de José Gorostiza, en cierto modo «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta.

Si nuestra poesía, finaliza Villaurrutia, ha de tener un color, éste es el gris perla; si una piedra, el ópalo y si una hora, la del crepúsculo.

Me interesa, para los efectos de estas páginas, recoger del inventario de Villaurrutia el rasgo de la hora vesperal, porque a partir de que Enrique González Martínez quiso romper con los elementos parnasianos del modernismo en beneficio de los simbolistas y propuso la figura emblemática del búho en sustitución del cisne interrogante, la hora crepuscular avanza y se mete de lleno en la noche. Nocturna es ya la hora en que se distrae, pecaminosa como arrepentida, la última poesía de López Velarde, que procede y vive de la combustión de los huesos del poeta. Y nocturna sin día que la contraste, porque ni su «Canto a la primavera» es verdaderamente luminoso, es la poesía del propio Villaurrutia, donde el sueño permite la liberación del deseo y el placer despierta a los sentidos que, como diría Fray Luis de León a propósito del éxtasis, quedan a todo lo demás adormecidos. El «Nocturno» que da comienzo a *Nostalgia de la muerte* hace un recorrido, estrofa por estrofa, por todos y cada uno de los sentidos (la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto, en ese orden) que, al dormirse para la vida censora de la vigilia, se despiertan a la más exaltada pasión. La última estrofa, que es la cima del erotismo, concluye, empero, con la muerte –que bien puede ser la del deseo al tiempo del despertar o la de la palabra, incompetente para describir semejante itinerario :

> Todo lo que la noche
> dibuja con su mano
> de sombra:
> el placer que revela,
> el vicio que desnuda.
>
> Todo lo que la sombra
> hace oír con el duro
> golpe de su silencio:

las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:
el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel.

Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
la dulzura soñada
de un contacto,
el sabido sabor
de la saliva.

Y todo lo que el sueño
hace palpable:
la boca de una herida,
la forma de una entraña,
la fiebre de una mano
que se atreve.

¡Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas,

acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.

En este arco poético que va del crepúsculo vespertino al matutino, la poesía de Carlos Pellicer, ayudante de campo del sol, es una excepción absoluta porque hasta en sus nocturnos es un poeta diurno de voz desnuda y sonora. Su poética se cifra en los versos de «Deseos» de su temprano libro *6,7 poemas*, donde advierte la relación entre la luminosidad de su poesía y su paisaje natal y expresa, un no que sí fingidamente, su deseo por pertenecer a esa sensibilidad fina y meditativa que parece regir la tradición lírica mexicana:

Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque
se llenará de sol.
En las tardes sutiles de otras tierras
pasaré con mis ruidos de vidrio tornasol.
Déjame un solo instante
dejar de ser grito y color.
Déjame un solo instante
cambiar de clima el corazón,
beber la penumbra de una cosa desierta,
inclinarme en silencio sobre un remoto balcón,
ahondarme en el manto de pliegues finos,
dispersarme en la orilla de una suave devoción,

acariciar dulcemente las cabelleras lacias
y escribir con un lápiz muy fino mi meditación.
¡Oh, dejar de ser un solo instante
el Ayudante de Campo del sol!
¡Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color!

No deja de ser paradójico que Xavier Villaurrutia, cuya poesía, igual que la de Gorostiza –como lo ha visto Octavio Paz– no hace concesiones al color local ni se ubica en las coordenadas de una historia y de una geografía visibles, sea, según su propia definición, uno de nuestros poetas más afines a la tradición lírica mexicana, mientras que Carlos Pellicer, que se empeña en reproducir nuestro paisaje y cuyo repertorio temático es predominantemente mexicano, sea una voz excepcional en esa misma tradición.

Contemporáneos, como proyecto compartido desde revistas anteriores que albergaron la precocidad de los poetas; como espacio de publicación; como generación, permite y aun propicia las diferencias y las polaridades que he intentado señalar entre Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia, y que indudablemente podrían multiplicarse de incluir en nuestro itinerario los nombres de Gorostiza, Novo, Owen, Cuesta, Torres Bodet, Ortiz de Montellano. Por algo fue considerado como el grupo sin grupo y, más poéticamente, como un archipiélago de soledades.

Despedida

Por las estaciones de Pellicer y Villaurrutia ha transitado el tren que es mi casa. En este itinerario doméstico que va del verano al invierno, de la fe a la incertidumbre, del día a la noche, de la selva al páramo, de las rodillas de los montes a la alcoba silenciosa, gracias por su compañía.

[1991]

El alumno

Luis Rius
Corazón desarraigado

Ay, mi corazón, tan triste,
tan dulce tu desvarío.
corazón desarraigado,
sol a la tarde nacido
para correr horizontes
largos de ausencia y olvido.

Luis Rius, *Canciones de ausencia.*

El ademán siempre precedía a la palabra, como si primero fuera la carne y luego el verbo; primero el impulso y luego la voz que lo define, que lo contiene, que lo explica. Así hablaba Luis Rius, con una gestualidad sutil que anticipaba ligeramente la frase –como un eco invertido– y que en algo se parecía a la creación poética, a ese sacudimiento del alma de donde surge la imagen que el espíritu, después, articula en el poema. Así hablaba y así leía Luis Rius en el salón de clase, ante sus numerosos alumnos. Leía con gracia, con entusiasmo, con naturalidad y con la

perfección de un castellano empeñado en pronunciarlo todo salvo el artificio.

El sol de la tarde le iluminaba la cabellera y lo hacía acreedor, por extensión, a la imagen que García Lorca le regaló a Sánchez Mejías:

> Aire de Roma andaluza
> le doraba la cabeza
> donde su risa era un nardo
> de sal y de inteligencia.

Conocí a Luis Rius el mismo día que ingresé en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Los más prominentes profesores del Colegio de Letras estaban reunidos esa tarde alrededor de un magro escritorio de un salón de clase para autorizar la inscripción a las diferentes asignaturas que elegían los alumnos de primer ingreso. Entre ellos se encontraba el maestro Rius que a la sazón, ¡Ay de mi, Alhama!, tenía menos edad que la que yo tengo ahora que lo evoco. Aprobaron la selección de materias que había hecho entre ese lujosísimo espectro de posibilidades académicas que brindaba la facultad a sus estudiantes, y Luis Rius en particular, con una cortesía que se antojaba de algún modo agradecida, me dio la bienvenida a la literatura. Muy pronto supe de su condición de exiliado, que no era por cierto un signo distintivo porque eran muchos y muy notables los profesores de la facultad que provenían del exilio español republicano: Wenceslao Roces, José Gaos,

Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez, Juan Antonio Ortega y Medina, Carlos Bosh, Ramón Xirau, Arturo Souto, al grado de que sentí, desde aquella amable recepción, que el exiliado era yo, procedente de un ámbito ajeno a la literatura y acogido con beneplácito en la República de las Letras.

No tomé clase con Luis Rius durante mi primer año en la facultad, pero el segundo alcancé a inscribirme en su curso de literatura castellana medieval, que estaba saturado. El salón de clase se abarrotaba principalmente de estudiantes del sexo femenino que enrarecían el aire con suspiros cuando el maestro Rius decía, sin que sus ojos, perdidos en los volcanes entonces aún visibles, se posaran en el texto, un romance fronterizo o una cantiga serrana, unas coplas dolorosas o unos risueños villancicos. O aquel romance del infante Arnaldos que termina con una invitación a la aventura de la vida y de la poesía que excluye a los profanos:

> Yo no digo mi canción
> sino a quien conmigo va.

Yo me tenía que sentar en la tarima porque el salón 201 tenía capacidad para sesenta alumnos y entrábamos en él cerca de cien, y porque en esos tiempos anteriores al Movimiento estudiantil de 1968 todavía se acostumbraba que los varones cedieran el asiento a las compañeras, gesto sin duda abnegado que ahora, en alguna universidad norteamericana,

podría llevar al caballero que tal hiciere a enfrentar un juicio por discriminación u hostigamiento sexual. Y si bien es cierto que eran las mujeres las que suspiraban, también lo es que los hombres quedábamos cautivos en las disertaciones y las lecturas del maestro Rius. Oírlo discernir sobre la poesía castellana del Medioevo, de Gonzalo de Berceo a Jorge Manrique, del Arcipreste de Hita al Marqués de Santillana, y leerla una y otra vez antes de que la memoria, considerada excluyente del entendimiento, cayera en franco desprestigio, fue la mejor inversión para iniciar nuestro patrimonio poético. Una vez, en una clase, leyó siete veces uno de los proverbios morales de Sem Tob, que decía:

Por nacer en espino
la rosa, yo no siento
que pierde, ni el buen vino
por salir del sarmiento.
Nin vale el azor menos
porque en vil nido siga,
nin los enxemplos buenos
porque judío los diga.

Y a cada repetición aquellos versos se hacían más felices, en buena medida por la felicidad que Rius les imprimía ante la imposible tarea de explicar lo inexplicable. Y se solazaba en cada estrofa y su mirada, a saber si de propósito o porque los «sentidos quedaban a todo lo demás adormecidos», se alejaba en silencio, por el humo de los ininterrumpidos cigarrillos *Filtron,* y escalaba los volcanes, sin que se oyera la respiración de nadie, y regresaba al fin para decir la estrofa siguiente, llevándola precisamente al estadio donde la palabra *felicidad* une sus acepciones de dicha y de fortuna, de alegría y oportunidad, de placer y exactitud. Dichos por él, estos versos de Sem Tob eran ciertamente felices.

Rius convocaba en su clase al Arcipreste de Hita, quien pasaba, merced al puente que tendía la voz del maestro, del siglo XIV a nuestro tiempo para hablarnos con gracia, con simpatía, con agudeza, de sus peripecias amorosas. Convocaba al Arcipreste y al infante don Juan Manuel y a Alfonso el Sabio y a Pero López de Ayala y a Gil Vicente, que acudían a nosotros con naturalidad, con absoluta vigencia, acaso porque la voz que los convocaba había abrevado en ellos y por ellos estaba articulada. Dice Ángel González que «cuando Luis Rius se acerca –en temas y preocupaciones, en tono, en formas, en imágenes– a los poetas españoles del pasado no está repitiendo sino recreando, continuando, revitalizando una larga tradición, estableciendo un diálogo con otras voces lejanas que resuenan en la suya[1]». Pero no hablemos ya del poeta, que todavía estamos hablando del maestro.

Para esa clase de Luis Rius leí muchos títulos de camisa verde de la colección Austral y buena parte de los Clásicos Castellanos encuadernados en piel,

[1] Ángel González. Prólogo a *Cuestión de amor y otros poemas* de Luis Rius. Promexa. México, 1984. p. 21.

que pesaban poco, tal vez porque el texto de la obra, en cada página, no era mayor de tres o cuatro líneas habida cuenta de las abundantes notas al calce producidas por la erudición de los filólogos. Parecía más bien que el texto fuera una nota a la cabeza de la página apoyada en el aparato crítico que constituía el verdadero discurso de la obra.

Y en esa línea divisoria entre la poesía y la erudición Luis Rius caminaba con asombroso equilibrio. Su gracia, su intuición poética, su finísima sensibilidad hacían que pasara inadvertida la sabiduría proveniente del estudio y de la disciplina sin la cual aquéllas carecerían de sustento. Algo semejante sucedía con esa su apostura que algún necio podría considerar la única causa de su prestigio cuando, por generar juicios como éste, más que favorecerlo mucho lo perjudicaba.

Durante ese curso de literatura medieval que abarcaba dos semestres, Luis Rius no me conoció. Los alumnos teníamos muy pocas oportunidades de participar en una clase que daba cabida a más de noventa alumnos, y menos aún si se pertenecía al minoritario grupo de los hombres, que era relegado cuando, al término de la sesión, las mujeres se arremolinaban alrededor del escritorio del maestro. Luis Rius realmente sólo tuvo alumnas.

No me conoció hasta su regreso de España. A la muerte de Franco, había vuelto a Cuenca, a Tarancón, el poeta desterrado desde niño que, con los ojos fijos en el mar –él, que era de tierra adentro allá

y acá–, siempre había soñado con volver a su tierra natal:

> Soy yo que he venido
> como ayer, mañana y siempre,
> con mi destierro a la espalda
> a soñar.

Había vuelto a España a malgastar una herencia, según se dice a lo mejor con intención metafórica, porque acaso al regresar a la tierra de la que salió tan temprano y a la que durante años, lustros, décadas quiso volver, sintió una heredad perdida y se supo de otra parte en donde también, ay, era extranjero. Sienta en su «Acta de extranjería» estos versos desolados:

> ¿De qué tierra será?, ¿dónde su mar?
> –dicen– ¿cuál es su sol, su aire, su río?
> Mi origen se hizo pronto algo sombrío
> y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar.
>
> Cada vez que me pongo a caminar
> hacia mí, pierdo el rumbo, me desvío.
> No hay aire, río, mar, tierra, sol mío.
> Con lo que no soy yo voy siempre a dar.
>
> Si acaso alguna vez logré mi encuentro
> –fue camino el amor–, me hallé contigo
> piel a piel, sombra a sombra, dentro a dentro,

el frágil y hondo espejo se rompió,
y ya de mí no queda más testigo
que ese otro extraño que también soy yo.

De regreso de su regreso Luis y yo coincidimos en el ámbito apasionado y ciertamente peligroso del tablao flamenco.

No me voy a referir al sinuoso itinerario que me condujo al Corral de la Morería, remedo de un tablao madrileño, de la colonia Juárez, a la sazón regenteado por un bailaor de cara cortada a cuchillo, llamado Cristóbal Reyes, que guardaba un desprecio inveterado en las comisuras de los labios, siempre al borde del escupitajo, y que bailaba portentosamente; y dignificado por Carmen Mora, bailaora madura a quien siempre vi de perfil aunque la viera de frente, como la efigie de una moneda, como la muerte de Antonio Torres Heredia, hijo y nieto de Camborios. No es este el sitio para hablar de las noches enteras que pasé ahí durante meses enteros, durante años enteros, pero sí para decir que al conocer de cerca el escenario donde afloraba la sensibilidad de Luis –«Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va»– entendí su pasión por el cante y por el baile flamencos, su amor por la gran bailarina Pilar Rioja, resuelto en finísimas canciones a ella dedicadas, su confusión de la vida y la literatura y acaso su capacidad de llevar hasta la muerte pasión tan desbordada.

Luis amaba la belleza de la mujer, tanto como la poesía y la libertad. Cortés, siempre cortés y fino, transformaba en panegírico esa tradición tan española del piropo. Buena parte de sus poemas de amor son panegíricos, no en el sentido retórico y adulatorio que la palabra connota, sino en tanto que poética del elogio, como el delicioso poema que abre *Canciones a Pilar Rioja,* en el que, por la vía del contraste extremo, le da verosimilitud a una imagen en principio hiperbólica, que se vuelve absolutamente convincente:

Podría bailar
en un tablado de agua
sin que su pie la turbase,
sin que lastimara al agua.
No en el aire, que, al fin, es
humano el ángel que baila.
No, en el aire no podría,
pero sí en el agua.

Ahora bien, si esa belleza, aun detenida, es admirable:

Aun inmóvil, es danza
la estatua de tu cuerpo;

en movimiento es deslumbrante:

Así, mientras bailadoras
tus manos y tu cintura

vuelven aire tu figura,
el mundo real se desmiente
para hacerse a tu manera,
cual si en ti se descubriera
por fin verdaderamente.

En un poema titulado «La danza lleva al poeta a recordar su propio origen», Rius recobra su territorio perdido y lo libera del odio que en él acumuló la historia, porque la danza es la imagen misma de la libertad:

Todo lo que es España está en la hondura
que le das a su ritmo y a su acento.
Tú redimes a España con tu danza,
su odio y piedad salvados por tu cuerpo.

Frente al flamenco no tengo erudición. No soy como Luis, que al primer acorde reconocía si lo que se tocaba iba por *seguiriyas* o por *peteneras*, por *bulerías* o por *tangos*, y que sabía tantas coplas como aquel cantaor del Mesón de Triana que una vez prometió cantarme cinco kilómetros de fandangos –y creo que lo cumplió. Pero sé, sin que yo lo pueda expresar, lo que el flamenco expresa y los sentimientos que puede generar. No conozco otra danza que ofrezca un espectro más amplio de expresión y que pueda pasar, por tanto, del movimiento fino y elegante de los brazos que parecerían estar inventando el aire –«Pues que me faltan alas, ¡vuelen ellos!»–, al desplante de unas piernas contundentes que se abren para que entre ellas pase la cola serpentina del vestido de lunares; del gesto ceñudo y hondo que parece embestirnos, que tensa todos los tirantes del cuello y que le da relieve al mapa completo de la espalda, a la sabrosura de una boca que sonríe satisfecha:

Y nació esa sonrisa de tus labios
entreabiertos, mojados, silenciosos;
de tus dientes menudos,
de tus rasgados ojos;
de tus vagos, alados pensamientos.

Por haberla compartido, creo entender, sin erudición y sin ciencia, la pasión de Luis por la belleza, por la gracia, por la donosura de una bailarina; creo entender la esclavitud a la que puede someternos el timbre de una voz como la de Bernarda de Utrera o la altivez de un cuello como el de Lorena Vargas, el desplante de un tacón preciso y contumaz, el brillo de unos ojos macarenos, el extravío de unas palmas ajenas a la mirada y atentas al oído, el perfil de un gran final. Esa es la pasión: la esclavitud a aquello que nos libera y que quisiéramos, inútilmente, poseer. La pasión se padece y, cuando se comparte esa pasión, se compadece.

Compadecí a Luis Rius más allá del flamenco. Compadecimos todos su soledad, su extranjería, su muerte. Como don Quijote, confundió la vida con la literatura y por transmutar la primera en la segunda,

renunció a ella. Se inmoló. Lo compadecí pero no lo conocí de veras. ¿Quién lo conoció? Acaso ni él se conoció, siempre extrañado de sí mismo:

> Llegó aquí. Extranjero
> fue de sus palabras
> y de sus silencios,
> de todas sus horas,
> de su mismo cuerpo.

No lo conocí. Lo vi, lo admiré, lo envidié, lamenté su muerte temprana y lo quise más de lo que él hubiera podido sospechar, porque Luis Rius fue mi maestro pero yo nunca fui su alumno.

No obstante, su poesía nos revela su intimidad adolorida por la ausencia de lo otro –la patria, la tierra, la mujer, él mismo– y a veces ilusionada en su advenimiento, pero siempre en la zozobra, en el desasosiego de quien tiene un «corazón desarraigado».

Luis Rius llegó a México antes de cumplir diez años de edad. Aquí se formó, aquí vivió, aquí escribió y aquí murió también. No obstante, y para regocijo de nuestros oídos, nunca dejó de pronunciar a la manera castellana y nunca abandonó el estudio de la lírica española de la que tanto se nutrió su propia poesía, de las jarchas mozárabes a Antonio Machado, de las canciones de amigo a León Felipe. Habría que decir, sin embargo, que su voz –la voz más profunda, la de la poesía– se modula de manera diferente a la de la tradición hispánica y cobra esa cortesía, ese pudor, propios de nuestra poesía, de los que ya hablaba Bernardo de Balbuena en el siglo XVII al referirse a las peculiaridades idiomáticas de la sociedad mexicana,

> donde se habla el español lenguaje
> más puro y con mayor cortesanía,
> vestido de un bellísimo ropaje
> que le da propiedad, gracia, agudeza
> en casto, limpio, liso y grave traje.

Esas Maneras tan finas y delicadas de Luis Rius lo mismo en el decir que en el escribir, acercan su obra, aunque él quizá no lo admitiera, más a Francisco de Terrazas que a Fray Luis de León, más a Juan Ruiz de Alarcón que a Quevedo, más a Sor Juana que a Góngora y, aunque me reprobara por semejante audacia, más a Ramón López Velarde, que con épica sordina habla de la suavidad de la patria en tiempos de aspereza, que al mismo León Felipe, quien explica por qué habla tan alto el español.

Si Luis Rius siempre tuvo el corazón desarraigado, a pesar de que su voz adquiriera el timbre mexicano del susurro y de la confesión del que habla Villaurrutia, fue porque la guerra lo destetó prematuramente de la hispanidad. Al hablar de los niños del destierro, «esos niños muy tristes / que no entienden la clase ningún día», Ángel González dice que «para la débil memoria y la mínima experiencia de los

niños, la tierra perdida tuvo que convertirse pronto en una borrosa referencia [...].»[2] Creo exactamente lo contrario: la infancia es la zona más intransigente de la vida, la que no hace concesiones, la que más experimenta, la que más se recuerda, la que más fija el corazón. Desarraigado, el corazón escribe estos versos dolorosos que definen el exilio de Luis Rius:

> Es una sierpe herida
> que se arrastra en la noche congelada
> de un invierno sin tierra.

[1993]

[2] *Ibidem*, p. 10

Sergio Fernández
Una amistad peligrosa

Con la frecuencia que hace de una frase brillante un valor entendido, Sergio Fernández dice que el título del libro de Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, traducido con mayor o menor precisión, según se vea, como *Las amistades peligrosas*, es un pleonasmo. Si no lo es para el autor, quien se propone criticar objetivamente el relajamiento de las costumbres cortesanas (aunque tal propósito apenas disimule su placer de tercería), es porque sustituye la narración, que suele comprometer personalmente al escritor, por un supuesto epistolario que le permite ver los toros desde la barrera; se limita entonces a gozar los amoríos ajenos sin aventurarse en sus peligros. En cambio Sergio, personaje de la vida, untado a la vida, con ella involucrado hasta en sus más exquisitas narraciones, en sus más sofisticadas metáforas, en sus más literarias pasiones, se extralimita en sufrir las amistades propias sin poder parapetarse en

objetividad ninguna: no hay burladeros en su ruedo. En carne viva transita, inerme, por la vida de la gente. Para él, toda amistad es peligrosa y valga, pues, la redundancia. Mas no sólo para él, que se expone a sus cantos de sirena, sino también para el amigo, que, exigido de natural correspondencia, ha de ser tan vulnerable y temerario como Ulises.

Sergio conserva viva en la memoria del corazón la amistad de quienes frente al peligro prefirieron, prudentes, la distancia y sólo de tarde en tarde asoman en una llamada telefónica o en un fortuito encuentro, en un sabroso recuerdo o en una conversación melancólica; pero si la amistad se define por sus riesgos, sólo la proximidad constante podrá eximirla del más lastimero de sus avatares: la nostalgia. Al calor de la vida cotidiana de donde nace la metáfora que la trasciende o la escritura que quiere, inútilmente, redimirla, se cuece la amistad. Y Sergio Fernández es un amigo sin horarios, comprometido siempre y siempre al tuétano, lo mismo para la alegría, porque nadie como él goza con tanto énfasis las pocas carcajadas que pueden arrancársele a la vida, que para la pena, porque nadie como él hace de su exclusiva propiedad el dolor ajeno. De no ser por la amistad y sus peligros, la vida cotidiana acabaría por ser la única para quien es un inválido en los diarios menesteres, como Sergio, que maneja su automóvil con torpísima cautela, que se pierde en las calles de la ciudad, quizá porque su brújula mira más al cielo y sus astros que a la tierra y sus laberintos; que apenas puede administrar una casa que no en vano lleva por nombre *Los empeños*, donde habita con dos niñas –su hija y su madre– y en la que cualquier minucia doméstica puede retorcer hasta el absurdo la escala de valores: el gas *versus* Quevedo, las tortillas *versus* Celestina, el Volkswagen *versus* Virginia Wolf (que al fin y al cabo tienen las mismas iniciales).

De la amistad, Sergio agradece, entonces, la compañía en los trámites insignificantes pero ensordecedores de la vida. Hay reciprocidad en idénticas acciones, pero el pago que compensa con creces los minúsculos servicios es, a qué dudarlo, la palabra. Y es en la palabra dicha, en la conversación, en esta modalidad oral de la literatura, donde habita la verdadera amistad y por lo tanto el verdadero peligro, porque Sergio Fernández, nadie lo ignora, es un irresponsable verbal.

La vida le ha quitado los pelos de la lengua para decir lo que, por brutal, se calla. Como el narrador «oficial» de *El Quijote,* tiene el don de la clarividencia, y como el caballero de la Mancha, es desaforado e hiperbólico: falsea y magnifica según su fiel retórica, de la que, por cierto, él es la primera de las víctimas. Verdadero o no, lo que dice es de tal manera contundente, que se agota de antemano toda posibilidad de réplica. Sus más aventurados juicios, sus críticas más febriles, sus más inusitados pensamientos son de tal forma convincentes que se acepta como verídico un contenido muchas veces improbable. Y el mudo interlocutor, desacostumbrado a la palabra que

deja al desnudo su monstruosidad, queda estremecido, pero también, y sobre todo, fascinado, porque siempre es mejor ser el monstruo que el neófito; y para Sergio, todos los que se le acercan, por aquello de que Dios los cría y ellos se juntan, son engendros legítimos del Bosco. Ignoro todavía si su industria, como él dice que diría sor Juana Inés de la Cruz, es la de descubrir monstruosidades o la de inventarlas.

Como quiera que sea, sus palabras acaban indefectiblemente por poner la uña en la llaga, porque Sergio tiene especial talento para obtener la verdad de quien, pusilánime o pudoroso, quisiera resguardarla. Su curiosidad es infatigable: todo lo quiere saber y no tartamudea en preguntar. Sus inquisiciones intimidan. Claro que prefiere enterarse más de las miserias que de las alegrías, no por interés en la derrota ni por desinterés en el bienestar de sus amigos, sino por su capacidad superior para comprender la monstruosidad que, real o inventada, todos llevamos dentro.

La primera cualidad de su palabra y condición primera del peligro –ya lo dije– es su poder de fascinación. Fueron famosas por ello sus clases de literatura de los Siglos de Oro en la Facultad de Filosofía y Letras: cautivaban a un público cada día más admirado y numeroso, que rebasaba los límites del Colegio de Letras Hispánicas y aun de la universidad. Tal fascinación se debe, por supuesto, a lo que dice, pero también, en primera impresión, a la forma de decirlo: a la energía, que le impide sentarse mientras expone

sus más bajas pasiones literarias; al nerviosismo de la mano derecha y de los dientes, que dañan con su incisión constante el labio inferior; a la voz, tan aguda en su forma como grave en su fondo, que una vez dejó convertida en estatua de sal a una alumna que llegó tarde a clase; al énfasis, que no por permanente debilita la acentuación de todo cuanto dice.

La portentosa vitalidad de sus exposiciones literarias hace comparecer en la tarima, como invocados en sesión de espiritismo, a los escritores más amados: vivos, presentes, actuales por las palabras conminatorias de Sergio, desnudos de sus ropajes académicos; físicos y miserables, llenos de ponzoña y de dolor. En nuestra facultad, Sergio ha liberado a la literatura de la solemnidad en la que había sido encarcelada. A propósito de uno de sus demonios más insidiosos, sor Juana, escribe en *Retratos del fuego y la ceniza*:

«[...]hace tiempo que la literatura me interesa sólo como experiencia personal, sin que tenga nada que ver con motivos académicos o de erudición. Y aunque no podría negar que los hay, no son en mí sentidos medularmente ni medularmente analizados. Si por el contrario me acerco al fenómeno literario de manera íntima, casi subjetiva y poco comunicable por lo tanto, lo encuentro tan al alcance de la mano que un autor, un personaje o una obra literaria más que eso son, para mí, seres vivos en cuanto parte de una convivencia magnífica por absolutamente cotidiana.»

Pero Sergio no sólo tiene la virtud de transformar la literatura en vida; o por mejor decir de devolverle a la literatura su primigenia condición vital, harto sofocada por la erudición y la academia; sino también, correlativamente, la de transformar la vida en literatura. Sergio es un ente literario: literarios son sus afectos, su vida diaria, su óptica, sus amistades, su vocabulario, todo, con excepción, quizá, de su literatura, donde atrapa su único jirón de realidad. Su veneración por *El Quijote* no es gratuita. Quien así confunde la vida con la literatura, acaba por confundir, también, la lengua hablada con la lengua escrita. Sergio es, entonces y además, un escritor oral, si cabe el término, y sería injusto hablar de su obra sin incluir esta veta de su producción.

De una conversación, de una clase, de una opinión, de un chisme, de un comentario a un cuadro, a un disco, a un libro, a una comida, a un vino, a un edificio, Sergio teje su texto literario. Su capacidad de maravillarse, como un niño, por la vida y por la palabra que la contiene, hace de la hipérbole uno de sus recursos más insistentes. Sólo así puede expresar su admiración. Todo para él es el tope: el tope del buen gusto, de la belleza, de la perversidad; todo es maravilloso, fascinante, prodigioso, sensacional, para emplear sus más caros adjetivos. Sólo él emplea de viva voz los términos que más que de este siglo de alpaca, se antojan del de oro. Nadie sino él llama *piscolabis* a los bocadillos o *paquidermos* a los elefantes, sin petulancia, sino con extraña sensualidad coloquial: prefiere, por ejemplo, *convidar* que *invitar, merienda* que *cena, ya vengo* que *adiós.*

De sus palabras sobresalen, arcaicos y hermosos, elegantes y cálidos, sus refranes y sus locuciones adverbiales, que, de no estar presentes en su voz, sólo yacerían en diccionarios de autoridades e ilustres refraneros; *ancha es Castilla, miel sobre hojuelas, limpio de polvo y paja, mutatis mutandis, a vuelapluma, a la chita callando.* Cuenta la leyenda que Sergio, mal gramático, tuvo a bien transformar una locución adverbial en un complemento indirecto: hace algunos años, unas señoritas sus alumnas le preguntaron en clase por una fecha o por un nombre que él ya había proporcionado. Encendido por la distracción que suponían semejantes preguntas que le interrumpieron las inspiraciones, respondió con toda cortesía: «Perdónenme, señoritas, pero yo no doy mi clase a tontas y a locas».

Ante todo, Sergio es un espléndido lector, de la vida y de la obra de la vida. Lee todo cuanto pasa por su percepción, con los ojos abiertos como platos, siempre sorprendido y con todos los poros permeables a la literatura de la vida. Y ésta es su enseñanza más generosa. Sólo quien ama con penosa lujuria la vida y la literatura es capaz de prodigar su confusión. De aprender algo de Sergio, sería imposible leer un texto como letra muerta; sería imposible, también, andar por la vida sin leerla. De ahí el maravilloso peligro de su amistad. Como don Quijote a Sancho, Sergio nos ha hecho ver gigantes donde sólo veíamos

molinos de viento. Después de tantos años de trabajo, Sergio nos ha otorgado la ínsula que nos había prometido. No descansará hasta que sepamos gobernarla.

[1980]

Rubén Bonifaz Nuño
La salvación por la poesía

Hace años, el estado de Veracruz organizó un entusiasta homenaje a Rubén Bonifaz Nuño. Muchos de sus amigos lo acompañaron a aquella fiesta itinerante que empezó en la ciudad de México y que se trasladó, en varios autobuses alegóricos y carnavalescos, del altiplano central al Golfo de México. Cuentan que en Córdoba, la ciudad natal del poeta, los ánimos de los festejantes se ensombrecieron cuando, en el momento en que se disponían a emprender el último tramo de su recorrido, un chubasco repentino anunció que habría norte en Veracruz, fenómeno atmosférico que, como todo mundo sabe, determina el clima del planeta entero. Fue entonces cuando Carlos Illescas dijo una frase que se hizo célebre en el momento mismo de ser pronunciada: «Al mal tiempo, Bonifaz.»

Con esa frase, que repito con ánimo proverbial, he transitado buena parte de mi vida, porque Rubén

Bonifaz Nuño, verdadero maestro, es un referente ejemplar ante las adversidades. Como universitario, como poeta, como hombre, ha sabido redimir las miserias inherentes a cada una de estas condiciones mediante el trabajo honesto y sostenido, la vocación insobornable y necesaria, la amistad –tan cercana, en su caso, al amor y al humor, al buen amor y al buen humor.

Precisamente por su carácter ejemplar, durante años mantuve en mi escritorio, con devoción viril, una fotografía de Rubén Bonifaz Nuño, debida a la cámara de Rogelio Cuéllar, en la que predominan la sonrisa franca y los ojos esforzados. Ahora, la oficina donde trabajo en la universidad aloja un enorme boceto de Luis Nishizawa, que habría de convertirse en un mural para el vestíbulo de la Sala Covarrubias y que razones diversas impidieron que se verificara. En él figuran, entre escenas de danza a la que está dedicado el recinto, importantes personajes de la historia universitaria, desde los fundadores de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Universidad Nacional, Gabino Barreda y Justo Sierra, respectivamente, y los ilustres miembros del Ateneo Mexicano de la Juventud –Reyes, Henríquez Ureña, Caso, Vasconcelos– hasta el rector Barros Sierra, que encabeza una manifestación en aquellos días históricos del año del 68. En ese gigantesco boceto, están presentes dos poetas: Ramón López Velarde y Rubén Bonifaz Nuño, hermanados por el pincel de Nishizawa y por una poética común en la que no hay palabra ni sílaba que no nazca de la combustión de los huesos.

Con tesón ejemplar, con dedicación vitalicia, Bonifaz Nuño ha traducido kilómetros de poesía, miles de versos latinos de Virgilio, Propercio, Catulo, y ahora nos deslumbra, desde el oscuro silencio de su trabajo, con la versión rítmica a nuestra lengua de *La Ilíada*, el mayor poema de la literatura griega y acaso de la literatura universal. La *Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana*, portentosa aportación de nuestra Universidad Nacional a la lengua española, fundada y dirigida por Bonifaz Nuño, nos ha dado la posibilidad de poseer a los clásicos de la Antigüedad grecolatina como bienes patrimoniales y, por tanto, de ser tan universales como mexicanos porque, como decía Alfonso Reyes, «la lectura de Virgilio cultiva, para todos los pueblos, el espíritu nacional». Las traducciones de Bonifaz, que se esfuerzan en ser literales y rítmicas a un tiempo, nos permiten leer a los clásicos en español como si los leyésemos en latín y reconocer, en la nuestra, la lengua antigua de la que procede. Mi generación leyó a Catulo en la versión de Bonifaz Nuño, publicada en el año del 69, como si se tratara de un poeta contemporáneo. Su introducción, que se abre con una declaración de principios tan memorable como despiadada –«Toda juventud es sufrimiento»–, se convirtió en una especie de manifiesto poético por el cual supimos de los atroces vínculos que unen la poesía y la pasión de amor y entendimos que es la palabra poéti-

ca, y no el amor, quien salva al poeta de las abyecciones a las que el propio amor lo somete.

Pero la introducción de Bonifaz Nuño no sólo es guía para la lectura de Catulo y para la comprensión de la poesía amorosa, sino también es cifra de la poética del propio Bonifaz: el dolor miserable infligido por el desamor constante, histórico, y apenas redimido o desplazado, pero nunca aplacado, por la poesía:

> Bueyes, puercos años han pisado
> sobre mí. Surcándome, pudriéndome.
> Qué pesadumbre encolmillada;
> qué patas, qué escamas, qué desastre.

La poesía de Bonifaz viene de regreso de las cosas. Es dueña de una tradición que se remonta a los tiempos anteriores a nuestra propia lengua y al mismo tiempo rompe con ella para renovarla. «La búsqueda de un futuro –dice Octavio Paz– termina siempre con la reconquista de un pasado».

> Desmañanado, sin mañana;
> pero sin ayer, desayerado
> también [...]

son versos de Bonifaz que niegan el futuro y el pasado pero, en sí mismos, por el sólo hecho de haber sido escritos, se abren al porvenir y recuperan el pretérito. Como Catulo, Bonifaz Nuño se salva por la poesía.

La consagración a la poesía, empero, no ha impedido que Bonifaz Nuño desempeñe múltiples funciones universitarias, como director de Publicaciones, fundador y primer director del Instituto de Investigaciones Filológicas, coordinador de Humanidades, miembro de la Junta de Gobierno. Es, en su persona, una institución. Y estas labores, por otra parte, no han mermado sus tareas académicas: la investigación, la docencia, la difusión de la cultura. Fui alumno de Bonifaz Nuño en los difíciles años del 68 y del 69. Su cordialidad, su buen humor, su paciencia en la enseñanza del latín vulgar, que él siempre hacía culto, fueron tierra firme en aquellos tiempos de zozobra. Sin embargo, el magisterio de Bonifaz Nuño no se restringe al aula. No lo he vuelto a ver en una tarima desde entonces pero he recibido múltiples enseñanzas suyas que él, acaso, ni siquiera se sospecha, que sería prolijo y demasiado subjetivo enumerar y que van de la ética a la estética y de la inteligencia al corazón.

Rubén Bonifaz Nuño, humanista, latinista, universitario, profesor sin aula, poeta amargo y feliz, serio hasta la leontina y risueño hasta la carcajada, niño con fistol y adulto con juguetes, estudioso de los clásicos y defensor de los indios, catador de vinos franceses y erudito en tacos y tostadas de pata, Prometeo de los pobres, alburero de amor, enamorado hasta el tuétano y amigo hasta el duelo: del mismo modo lo mismo, siempre diré, ante la adversidad, «al mal tiempo, Bonifaz».

[1997]

Edmundo O'Gorman
Polvo enamorado

Durante los últimos años de su vida, Edmundo O'Gorman me concedió el desproporcionado y exigente privilegio de admitirme como uno de sus interlocutores. Con frecuencia irregular pero perseverante nos reuníamos a ejercer el milagro de nuestra condición humana: la conversación. Conversábamos, esto es conversaba conmigo o, mejor aún, me conversaba a mí. Solíamos comer en La Cava, en el Dos Puertas o en el San Angel Inn, que no le gustaba tanto, acaso porque las elegancias del lugar habían subvertido los modos propios de la vieja hacienda, y porque estaba muy cerca de su casa, es decir muy lejos de sus ánimos expedicionarios; pero las más de las veces, por lo menos en los tiempos recientes, comíamos en las alturas de mi casa de San Nicolás Totolapan, en los rumbos del Ajusco, a la que prefería sobre los restaurantes quizá por aquello que en uno de sus aforismos consideró

«la perfecta vejez: la cabeza complicada y los gustos sencillos».

No obstante su proverbial entusiasmo por la presencia femenina, que hasta el último de sus días les dio brillo a esos sus ojos siempre claros pero nunca serenos, también gustaba, cuando era el caso, de los ámbitos exclusivamente masculinos, aptos para la amistad varonil, aunque no tan severos como aquellos clubes ingleses de la época victoriana en los que, como diría Borges, se empezaba por excluir la confesión y se acababa por omitir el diálogo.

En ese espacio de la amistad, Edmundo O'Gorman y yo fuimos construyendo minuciosamente nuestra conversación. Al principio, yo, que nunca fui su alumno en las aulas y que jamás hice estudios formales de filosofía o de historia, sufrí las descalificaciones que su ironía infligió en mi amor propio, y hube de someterme al rigor dialéctico que el maestro practicaba con la agudeza y la sabiduría que le dieron su experiencia de abogado litigante y su formación filosófica; ese rigor que lo llevó a generar aguerridas polémicas, algunas de ellas ciertamente unilaterales. No en vano me dedicó un ejemplar de *La invención de América* de la siguiente manera: «Para Gonzalo Celorio, con la vanidad en mi creencia de que a la revelación de este pequeño libro se le ha rehuido su batalla». Una vez que me fue conferida, después de duras pruebas, la gracia de la interlocución, iniciamos una larga plática que no cesó hasta su muerte. En cada encuentro abordábamos los mismos

temas y, sin que nos lo hubiésemos propuesto deliberadamente, les dábamos continuidad sesión a sesión –«como decíamos ayer...»–, hasta que, en los últimos tiempos, repetíamos literalmente la conversación anterior cada vez que nos reuníamos: no sólo tocábamos los mismos tópicos sino que articulábamos las mismas voces y seguramente las acompañábamos con los mismos gestos y los mismos ademanes, como si fuésemos espectros de aquella novela de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel,* cuyos personajes, empeñados en alcanzar la inmortalidad, han sido registrados por una portentosa máquina que los proyecta en tres dimensiones sobre el escenario de una isla desierta donde día a día, y por toda la eternidad, repiten sus actos y sus parlamentos. Para los últimos años, nuestra conversación era una especie de ritual en el que la reiteración de las mismas ideas, lejos de esclerosar el diálogo, propiciaba que las palabras que las expresaban adquirieran cada vez significaciones más hondas, más sutiles, más reveladoras. Como si se tratara de un poema.

Pasaba por el doctor O'Gorman a su casa de la calle Jardín a las dos y media de la tarde. Don Edmundo salía a la puerta ataviado con su inveterado saco de *tweed* y se subía con cierta dificultad al automóvil porque de las piernas estoy muy bien, decía con envidiable buen humor, salvo cuando tengo que caminar. Ya en casa, nos tomábamos un tequila Herradura blanco de aperitivo, él se fumaba un par de cigarrillos *lights,* y, mientras comíamos, dejábamos

que nuestros parlamentos articularan esa conversación ritual.

Como si estuviéramos en una cantina mexicana de los tiempos anteriores a que en ellas pudieran entrar mujeres, hablábamos, claro, de mujeres o, mejor dicho, de la mujer, de la inteligencia femenina, tanto más destacada que la masculina, según reza uno de sus aforismos: «Las mujeres son menos racionales que los hombres, por eso más inteligentes». Hay quienes piensan en otra cosa y dicen que las consideraciones de O'Gorman son francamente misóginas y citan aquel aforismo que dice: «La mujer no piensa; y cuando piensa, piensa en otra cosa». Por mi parte, estoy convencido de que O'Gorman siempre tuvo devoción por las mujeres, a quienes veneró y compadeció en su relación con hombres incapaces de comprender esa inteligencia amplia y vigorosa, sutil y profunda, que no necesariamente se subordina a las normas de la racionalidad –léase, en este caso, cuadratura, insensibilidad–, atribuida convencionalmente al sexo masculino. No en vano fue lector profundo de sor Juana, de Flaubert, de Proust, de Virginia Woolf y sobre todo de Leopoldo Alas *Clarín,* y resumió su posición frente a los sexos en estas palabras tan agudas como contundentes: «El sexo débil, ni tan débil; el sexo fuerte, ni tan sexo». Por si fuera poco, O'Gorman les regaló a las feministas un aforismo relativo al género: «El más gigantesco equívoco de nuestro idioma es hablar del hombre como si eso incluyera a la mujer». No pensaba, por supuesto,

que debería excluirse a la mujer del concepto hombre, sino por lo contrario, que el concepto hombre, de no incluir a la mujer con las diferencias profundas que ésta guarda con respecto al hombre, es terriblemente reductor. Sé que en nuestra lengua los asuntos de género son harto complicados. He advertido, y así se lo contaba a O'Gorman, que, cuando hay dos palabras para diferenciar al hombre de la mujer, como *poeta* y *poetisa* o *líder* y *lideresa,* las mujeres pugnan por que sólo haya uno, *poeta, líder,* en aras de la igualdad, y cuando hay uno solo, como *jefe o presidente,* pugnan por que haya dos, *jefe* y *jefa, presidente* y *presidenta,* en aras de la diferencia. De acuerdo con las mejores causas de los programas de género, un proverbio tan sencillo como «el perro es el mejor amigo del hombre» ahora tendría que enunciarse, en detrimento de su eficacia, como «la perra y el perro son la mejor amiga y el mejor amigo de la mujer y del hombre indistinta y no siempre respectivamente».

En esas comidas hablábamos de la relación promiscua entre la historia y la literatura y, aún más específicamente, de los límites imprecisos entre la novela histórica y la historiografía. Y es que para O'Gorman la imaginación era tan inherente al trabajo del historiador como al del novelista. «El reto del historiador –decía– es hacer inteligibles con la imaginación las zonas irracionales del pasado», y criticaba acremente a quienes fatigaban archivos y bibliotecas para sustentar en fuentes directas cuanto

decían en sus libros y en sus artículos. Si todo lo que se escribe puede comprobarse, para qué escribirlo, se preguntaba, y concluía su pensamiento con otra frase lapidaria: «Estar al día es sacrificar la imaginación.» No proponía, por supuesto, que el historiador prescindiera de la investigación documental, sino que la abandonara en el preciso momento en que sintiera que la historia se le revelaba, para seguir esa revelación con toda su sensibilidad y con toda su imaginación. No en vano la obra más conocida y más reconocida de O'Gorman, *La invención de América,* es un tributo a la imaginación, a la importancia histórica de la imaginación.

Así las cosas, cómo establecer el deslinde entre la literatura y la historiografía, entre una novela y una relación históricas, si en ambos casos el autor, sea éste un novelista o un historiador, acude al expediente de la imaginación para iluminar las zonas oscuras del pasado y vierte sus revelaciones en un discurso escrito. A O'Gorman no le sonaba descabellada la tesis de algún teórico estructuralista que diferenciaba ambos discursos por la distribución de los personajes principales y los personajes secundarios en el discurso narrativo. Quienes en la historia desempeñaron un papel protagónico lo siguen desempeñando en el relato historiográfico, mientras que en la novela histórica, los personajes principales son los que en la historia no tuvieron ninguna preponderancia. En *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, por ejemplo, el personaje principal es un esclavo que no tuvo

ninguna voz en la historia, en tanto que el General Leclerc o Paulina Bonaparte, que en buena medida la determinaron, se presentan como meros referentes cronológicos.

Como quiera que sea, Edmundo O'Gorman sabía que el conocimiento y el disfrute de la literatura eran complemento indispensable de la imaginación histórica y requisito para entender el objeto de estudio del historiador, el ser humano. Cómo pueden ser historiadores, decía de algunos alumnos demasiado apegados a las fuentes documentales, si no leen novelas, si no beben, si no hacen el amor.

O'Gorman, que cultivó como nadie la imaginación en sus trabajos historiográficos y que forjó una prosa espléndida, llena de juegos verbales, de audacias, de ingenios, de comparaciones claridosas que con mucha frecuencia involucraban al amor, se sentía, empero, absolutamente incompetente para escribir una novela. Jamás podría empezar un libro, decía, con una frase como «la marquesa llegó a las cinco»; sin embargo fue un ávido lector de literatura y particularmente de novelas.

Después de comer subíamos a mi estudio, desde cuyo ventanal se ve la cuidad de México hasta donde la contaminación del aire lo permite. Ahí tomábamos el café y los licores y nos fumábamos sendos habanos. La tarde iba cayendo pero la conversación seguía con puntualidad litúrgica sin que se nos ocurriera prender la luz, de manera que poco a poco y sin darnos cuenta nos íbamos quedando en la penumbra,

iluminados por la conversación, que se iba haciendo cada vez más íntima, y por las luces de la ciudad que empezaban a prenderse hasta transformar el paisaje en un océano luminoso y palpitante. Y entonces hablábamos de literatura. Dickens. Proust. Nabokov. Quevedo. *Clarín.* Joyce. Sor Juana. Cervantes. Wilde. Paz. Bernard Shaw. Pérez Galdós. Choderlos de Laclos. Virginia Woolf. Borges.

O'Gorman recordaba con impresionante exactitud las lecturas de su infancia. En la casona de San Angel, amenazada por las tropas revolucionarias que irrumpieron en la ciudad capital el año 14 y apenas protegida por una bandera inglesa que el padre enarboló como señal de paz en el portón principal, se reunía la familia al caer de la tarde para cumplir el ritual de la lectura. El padre, Cecil O'Gorman, leía en voz alta un capítulo de alguna novela inglesa y, al concluirlo, le daba el libro a alguno de los hijos, quien leía el capítulo siguiente, al término del cual, a su vez, lo pasaba a otro hermano, hasta que todos hubiesen leído, de manera que no sólo aprendieron a leer sino también a oír leer, como en los tiempos de don Quijote, que O'Gorman mantuvo vivos hasta el fin de sus días. Seguía la misma costumbre de leer en voz alta, según me cuenta Patricia Urías, en el Seminario del Amor, dedicado, por cierto, más a la literatura que a la historia, al que concurrían sus amadas discípulas y en el que O'Gorman, con la puntualidad y el rigor que le eran habituales, desempeñó su última actividad académica.

En esas reuniones familiares de la infancia, O'Gorman leyó a los grandes novelistas ingleses del siglo XIX, entre ellos, muy acuciosamente, a Dickens. Veneraba la literatura de lengua inglesa y, cuando la comparaba con la española, decía que ésta, a diferencia de aquélla, carecía de continuidad, en buena medida porque después de la portentosa literatura de los Siglos de Oro, con el dominio borbónico, se impusieron los modelos franceses, que corrompieron y degeneraron las letras españolas, que las despojaron de su fuerza, de su vigor, de su temperamento. En este punto de la conversación contaba invariablemente, como ejemplo de la degradación que había sufrido España en el siglo XVIII , el caso de aquel petimetre, un señorito español, que le reclamó al zapatero que los zapatos que le había mandado a hacer le incomodaban al caminar, y el zapatero había respondido: «pero quién le dijo al señorito que eran para caminar». La literatura inglesa, en cambio, gozaba de una límpida tradición en la que las corrientes y los estilos se sucedían unos a otros con sus apreciables diferencias y rupturas con respecto a los modelos precedentes, pero sin varianza en su calidad. De William Shakespeare y Ben Jonson a James Joyce y Graham Greene, la lengua inglesa había construido una consistente tradición literaria, sin descensos ominosos.

Cosa quizá de sus apellidos y de sus orígenes, entre los escritores de lengua inglesa tenía especial predilección por los irlandeses. Admiraba a Oscar Wilde por su eficacia aforística y por su capacidad de desnudar a la sociedad victoriana; a Bernard Shaw por su inteligencia crítica, y a James Joyce por hacer de la historia cosa cotidiana y por haber exacerbado las posibilidades de la lengua de Shakespeare. El cuarto escritor irlandés al que respetaba y admiraba aún más que a los mencionados se llamaba Edmundo O'Gorman.

En «Otro poema de los dones«, Borges, con la ironía abrevada en la literatura inglesa que lo caracterizó, da gracias al divino laberinto de los efectos y de las causas «por Séneca y Lucano, de Córdoba, / que antes del español escribieron / toda la literatura española». O'Gorman, con idéntica ironía, podría haber suscrito semejante improperio, pero, igual que Borges y no obstante la irregularidad de la tradición literaria española, admiró a Cervantes y muy especialmente a Quevedo por su hispanidad, por su humor, por la manera de mezclar la vida más ordinaria con las más altas preocupaciones morales y metafísicas. Cuando, siguiendo a Borges, le comentaba yo que Francisco de Quevedo no tenía ninguna obra que lo representara cabalmente, a diferencia de Dante o de Cervantes, que se identifican con *La Comedia* y con *El Quijote* respectivamente, O'Gorman me decía que más allá de *El Buscón* y haciendo caso omiso de sus obras religiosas, Quevedo era el autor de una obra monumental, que nadie más que él pudo haber escrito, a saber, los dos últimos versos de su soneto *Amor constante más allá de la muerte:*

serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

De todas las novelas españolas del siglo XIX, O'Gorman se quedó con *La Regenta.* En su opinión de historiador, la novela de Leopoldo Alas *Clarín* valía por toda la obra de Benito Pérez Galdós, incluyendo los *Episodios nacionales*. Le encantaba la penetración de *Clarín* en el alma femenina en ese contexto abominable dominado por el clero ambicioso y una aristocracia venida a menos. Decía que se podía saber mucho más del siglo XIX español por la lectura de *La Regenta* que por todos los trabajos de historia referidos a ese periodo de España.

O'Gorman amaba también a sor Juana. Las últimas palabras que le oí decir en el hospital, apenas comprensibles, fueron éstas que revelan su adoración por la mujer más inteligente que ha dado este país, su indeclinable sentido del humor y su certidumbre de que la muerte, como predicaba Calderón de la Barca, a todos nos empareja y nos acerca: «¿Verdad, Gonzalo, que sor Juana era *un cuerito?*» Con razón pensaba que los versos de Quevedo eran la gran obra de la literatura española.

Tras la muerte de Edmundo O'Gorman, me quedo hablando solo, en la penumbra, y hasta las luces de la ciudad, que transforman el paisaje en un océano luminoso y palpitante tan pronto cae la tarde, me parecen mortecinas.

[1995]